PREMIUL NOBEL
PENTRU LITERATURĂ

MARIO VARGAS LLOSA

TENTAȚIA IMPOSIBILULUI

VICTOR HUGO ȘI „MIZERABILII"

HUMANITAS

Mario Vargas Llosa

TENTAȚIA IMPOSIBILULUI

Victor Hugo și „Mizerabilii”

Traducere din spaniolă de
MARIANA SIPOȘ

HUMANITAS
București, 2011

Redactor: Coman Lupu
Coperta: Angela Rotaru
Tehnoredactor: Manuela Măxineanu
Corector: Georgiana Becheru
DTP: Florina Vasiliu

Tipărit la Monitorul Oficial R.A.

Mario Vargas Llosa
La tentación de lo imposible
© Mario Vargas Llosa, 2004

© HUMANITAS, 2011, pentru prezenta versiune românească

ISBN 978-973-50-2922-7

EDITURA HUMANITAS
Piața Presei Libere 1, 013701 București, România
tel. 021/408.83.50, fax 021/408.83.51
www.humanitas.ro

Comenzi Carte prin poștă: tel. /fax 021/311.23.30
C.P.C.E. - CP 14, București
e-mail: cpp@humanitas.ro
www.libhumanitas.ro

Într-o versiune prescurtată, acest eseu a constituit baza cursului pe care l-am ținut la Universitatea Oxford, în aprilie-mai 2004, ca *Weidenfeld Visiting Professor in European Comparative Literature.* Exprim aici mulțumirile mele pentru Lady și Lord Weidenfeld, dr. Nigel Bowles, *Acting Principal,* și tuturor *fellows* de la St. Anne's College, pentru ospitalitatea lor; prietenului și traducătorului meu, profesorul John King; și tuturor celor care prin prezență, întrebări și observații au făcut ca orele de curs să devină pentru mine o pasionantă experiență intelectuală.

Lui Albert Bensoussan,
cel mai bun dintre traducători
și cel mai leal dintre prieteni.

„Cea mai teribilă și mai ucigătoare dintre pasiunile care se pot insufla maselor este pasiunea pentru imposibil.”

LAMARTINE în eseul său
despre *Mizerabilii*

Victor Hugo, ocean

În internatul Colegiului Militar Leoncio Prado din Lima, iarna acelui 1950 era umedă și cenușie, monotonia năucitoare și viața aproape nefericită. Aventurile lui Jean Valjean, încăpățânarea de copoi a lui Javert, aerul simpatic al lui Gavroche, eroismul lui Enjolras făceau să dispară ostilitatea lumii și transformau deprimarea în entuziasm, în acele ore de lectură furate lecțiilor și instrucției militare, ore care mă purtau într-un univers fulminant de extreme în nefericire, în iubire, în curaj, bucurie, ticăloșie. Revoluția, sfințenia, sacrificiul, închisoarea, crima, oameni supraoameni, fecioare sau târfe, preacuvioase sau perverse, o întreagă umanitate atentă la expresia feței, la armonia sunetelor, la metaforă.

Era, pentru mine, o mare bucurie să mă refugiez alergând spre ea: viața splendidă din ficțiune îmi dădea forță pentru a suporta viața reală. Dar bogăția literaturii făcea, în același timp, ca realitatea reală să fie astfel sărăcită.

Cine a fost Victor Hugo? După ce am petrecut ultimii doi ani cufundat, trup și suflet, în cărțile și epoca lui, știu acum că nu voi afla niciodată. Jean-Marc Hovasse, cel mai meticulos dintre biografii lui de până în prezent - și biografia scrisă de el este încă neterminată -, a calculat că unui pasionat bibliograf al bardului romantic, dacă ar citi paisprezece ore pe zi, i-ar trebui douăzeci de ani pentru a epuiza numai cărțile din Biblioteca Națională din Paris dedicate autorului *Mizerabililor.* Pentru că Victor Hugo este, după Shakespeare, autorul occidental care a generat

pe cele cinci continente cele mai multe studii literare, analize filologice, ediții critice, biografii, traduceri și adaptări ale operelor sale.

Cât i-ar trebui unui cititor titanic ca să poată citi operele complete ale lui Victor Hugo însuși, luând în calcul și miile de scrisori, însemnări, pagini și ciorne încă inedite care copleșesc bibliotecile publice și particulare și anticariatele din lumea întreagă? Nu mai puțin de zece ani, însă doar dacă lectura ar fi unica și obsesiva lui preocupare în viață. Fecunditatea poetului și dramaturgului emblematic al romantismului francez dă vertijuri oricui se apleacă asupra acestui univers fără sfârșit. Capacitatea sa de muncă a fost la fel de remarcabilă ca precocitatea și ca teribila ușurință cu care ieșeau de sub pana lui rimele, figurile de stil, antitezele, exprimările geniale, dar și cele mai strigătoare la cer banalități. Înainte de a împlini cincisprezece ani, scrisese deja mii de versuri, o operă comică, melodrama în proză *Inez de Castro,* prima versiune a unei tragedii în cinci acte (în versuri) *Athélie ou les Scandinaves,* poemul epic *Le Déluge* și schițase sute de desene. În revista pe care a scos-o, adolescent fiind, împreună cu frații săi Abel și Eugène, și care a rezistat timp de un an și jumătate, a publicat 112 articole și 22 de poeme. A menținut acest ritm nebunesc tot restul lungii sale vieți (1802-1885), care a traversat aproape tot secolul al XIX-lea, și a lăsat posterității un asemenea munte de scrieri încât, fără îndoială, nimeni nu le-a citit și nu le va citi vreodată de la început până la sfârșit.

S-ar părea că viața cuiva care a produs tone de hârtie acoperită de cerneală este cea a unui călugăr laborios și sedentar, ostracizat ani și zile întregi în chilia lui, fără a-și ridica privirea de pe masa de scris pe care mâna lui neobosită chinuia condeiul și golea călimările cu cerneală. Dar nu, extraordinar e faptul că Victor Hugo a făcut în viață aproape tot atâtea lucruri câte s-au născut din imaginația și cuvântul lui, căci a avut una dintre cele mai

bogate și aventuroase existențe ale timpului său, în care s-a scufundat pe deplin, aranjându-se în așa fel, grație propriei intuiții geniale, pentru a fi în centrul viu al istoriei ca protagonist sau ca martor de excepție. Fie numai și viața lui amoroasă este atât de intensă și variată încât produce uimire (și o anumită invidie, desigur). S-a păstrat virgin până la căsătoria, la douăzeci de ani, cu Adèle Foucher, dar din chiar noaptea nunții a început să recupereze timpul pierdut. În mulții ani de viață care îi rămâneau a fost eroul a numeroase isprăvi amoroase, de o imparțialitate democratică, întrucât se culca fără fasoane cu dame de orice condiție - de la marchize la servitoare, cu o oarecare preferință pentru cele din urmă pe măsură ce înainta în vârstă. Biografii lui, niște *voyeurs* de fapt, au descoperit că doar cu puține săptămâni înainte de a muri, la cei 83 de ani ai săi, a fugit de acasă pentru a face amor cu fosta servitoare a eternei lui amante, Juliette Drouet.

Nu numai că a avut de-a face cu tot felul de ființe, împins cum era mereu de o curiozitate universală față de tot și toate, dar poate că lumea de dincolo, transcendența, Dumnezeu, l-au preocupat mai mult decât făpturile din această lume și, fără nici o intenție ironică, se poate spune despre acest scriitor cu picioarele atât de bine înfipte în pământ și real că, mai mult decât poet, dramaturg, prozator, profet, desenator și pictor, a ajuns să se creadă teolog, clarvăzător, dezvăluitor de mistere din lumea cealaltă, al intențiilor cele mai ascunse ale Ființei Supreme și ale grandioasei lui opere, care nu ar fi creația și mântuirea omului, ci iertarea Satanei. În intenția lui, *Mizerabilii* nu era un roman de aventuri, ci un tratat religios.

Negoțul lui cu lumea de dincolo a avut o etapă între violentă și comică, încă nu prea bine studiată: timp de doi ani și jumătate a practicat spiritismul, în casa lui din Marine Terrace, în Jersey, unde și-a petrecut o parte din cei nouăsprezece ani de exil. După cât se pare, l-a inițiat în

aceste practici o pariziancă cu calități de medium, Delphine de Girardin, care venise să petreacă în această insulă din Canalul Mânecii câteva zile cu familia Hugo. Doamna Girardin a cumpărat o masă potrivită - rotundă și cu trei picioare - în Saint-Hélier, și prima ședință a avut loc în noaptea de 11 septembrie 1853. După o așteptare de trei sferturi de oră, a apărut Leopoldine, fiica lui Victor Hugo, dispărută într-un naufragiu. De atunci și până în decembrie 1854 s-au făcut în Marine Terrace nenumărate ședințe de spiritism - participau la ele, în afară de poet, soția lui, Adèle, copiii lui, Charles și Adèle, și prieteni sau vecini. În timpul lor, Victor Hugo a avut ocazia să stea astfel de vorbă cu Isus Cristos, Mahomed, Josua, Luther, Shakespeare, Molière, Dante, Aristotel, Platon, Galileo Galilei, Ludovic al XIV-lea, Isaia, Napoleon (cel mare) și alte celebrități. Dar și cu animale mitice sau biblice ca Leul lui Androcles, Măgarul lui Balam și Porumbelul de pe Arca lui Noe. Sau entități abstracte, ca Ideea și Critica. Ideea s-a dovedit a fi vegetariană și manifesta o pasiune care i-ar încânta pe fanaticii Frontului pentru Apărarea Animalelor, dacă judecăm după anumite afirmații pe care le-a comunicat spiritiștilor folosindu-se de paharul de cristal și de literele alfabetului: „Lăcomia este o crimă. Un pateu de ficat este o infamie… Moartea unui animal este la fel de inadmisibilă ca și sinuciderea unui om.”

Spiritele își manifestau prezența făcând să se zgâlțâie și să trepideze picioarele mesei. Odată identificată vizita transcendentală, începea dialogul. Răspunsurile spiritului erau loviturile ușoare care corespundeau literelor alfabetului (fantomele vorbeau numai în franceză). Victor Hugo petrecea ore și ore - uneori nopți întregi - transcriind dialogurile. Deși s-au publicat culegeri din aceste „documente paranormale”, rămân încă sute de pagini inedite care ar trebui să figureze cu drepturi depline între operele poetului, fie și numai pentru că toate spiritele cu care dialoghează coincid ca turnate cu convingerile lui

politice, religioase și literare și au aceeași dezinvoltură retorică și aceleași preferințe stilistice, lăsând la o parte faptul că simt pentru el admirația de care avea nevoie egolatria lui.

Este greu de imaginat astăzi extraordinara popularitate la care a ajuns Victor Hugo, în epoca lui, în toată lumea occidentală și chiar dincolo de ea. Talentul poetic precoce l-a făcut cunoscut în mediile literare și intelectuale încă din adolescență, iar apoi, operele lui de teatru, mai ales după premiera furtunoasă a piesei *Hernani,* la 25 februarie 1830, dată care marchează într-o manieră simbolică nașterea curentului romantic în Franța, au făcut din tânărul dramaturg o figură celebră, comparabilă doar cu ceea ce reprezintă în zilele noastre cântăreții și actorii de cinema. Romanele lui, în mod special *Notre-Dame de Paris,* și mai târziu *Mizerabilii,* i-au sporit în progresie geometrică numărul cititorilor, trecând dincolo de granițele franceze și invadând alte limbi, în care Quasimodo sau Jean Valjean au devenit foarte repede la fel de faimoși ca în Franța.

Odată cu prestigiul literar, activitatea politică a lui Victor Hugo, ca reprezentant în parlament și ca orator, comentator și polemist al actualității, i-a consolidat faima, adăugându-i o aură de reper civic, de conștiință politică și morală a societății. În cei nouăsprezece ani și ceva de exil, această imagine de mare patriarh al literelor, al moralei publice și al vieții civice a atins cote legendare. Reîntoarcerea lui în Franța, la 3 septembrie 1870, odată cu instaurarea Republicii, a fost un eveniment de masă, fără precedent, cu participarea a mii de parizieni care îl aclamau, mulți dintre ei fără să fi citit măcar un rând din cărțile lui. Această popularitate va continua să crească fără încetare, până în ziua morții lui când toată Franța, toată Europa l-au plâns. Tot Parisul - sau aproape tot - a ieșit în stradă pentru a urma cortegiul funerar, într-o mare demonstrație de afecțiune și solidaritate de care, de atunci

încoace, doar puțini oameni de stat sau oameni politici s-au bucurat. Când a murit, în 1885, Victor Hugo nu mai era doar un scriitor: devenise un mit, o personificare a Republicii, un simbol al lumii și al secolului său.

Spania și specificul spaniol au jucat un rol central în mitologia romantică europeană, iar la Victor Hugo mai mult decât în cazul oricărui alt scriitor al epocii sale. A învățat spaniola la nouă ani, chiar înainte de a ajunge, în 1811, în Spania, cu mama și cei doi frați ai săi, pentru a se alătura tatălui său, unul din generalii-locotenenți ai lui Joseph Bonaparte. Cu trei luni înainte de călătorie, băiatul a luat primele lecții de limba în care, mai târziu, va potrivi cuvintele în poeme și drame. În *Mizerabilii* spaniola apare într-un cântecel înfocat pe care i-l cântă boemul Tholomyés iubitei lui, Fantine: „Soy de Badajoz / Amor me llama / Toda mi alma / Es en mis ojos / Porque ensenas / A tus piernas” [1](sic).

La Madrid, a fost câteva luni elev intern la Colegiul Nobililor din strada Hortaleza, condus de călugări. Victor și Abel au fost însă scutiți să participe la slujbe, să se spovedească și să se împărtășească deoarece mama lor, care era volteriană, i-a declarat protestanți. În acest internat sumbru, va afirma mai târziu, a suferit de frig, de foame și s-a încăierat deseori cu colegii. Dar a învățat în aceste luni limba spaniolă și multe lucruri despre Spania, care îl vor însoți tot restul vieții și-i vor fertiliza în mod vizibil imaginația. În 1812, pe drumul de întoarcere în Franța, a văzut pentru prima oară un eșafod și imaginea omului pe care îl duceau la spânzurătoare, călare cu spatele înainte pe un măgar, înconjurat de preoți și de penitenți, i s-a întipărit ca un fier roșu în memorie. La puțin timp după aceea, în Vitoria, a observat pe o cruce resturile unui om sfârtecat, ceea ce îl va determina să vorbească, peste ani, cu oroare, despre cruzimea

[1] Sunt din Badajoz / Iubirea mă cheamă / Tot sufletul meu / E în ochii mei / Pentru că îmi arăți / Picioarele tale” (*n. tr.*).

represaliilor ocupanților francezi împotriva rezistenților spanioli. E posibil ca din aceste experiențe din copilărie să se fi născut respingerea pedepsei cu moartea, împotriva căreia a luptat fără odihnă, singura convingere politică față de care a rămas complet credincios de-a lungul întregii sale vieți.

Limba spaniolă i-a servit nu numai pentru a se impregna de legendele și miturile unei țări în care credea că a găsit acel paradis de pasiuni, sentimente și excese nelimitate la care visa imaginația lui înflăcărată, dar și pentru a feri de priviri străine însemnările impudice pe care le scria în caietele lui secrete, nu din exhibiționism, ci dintr-un fel de prurit bolnăvicios de a ține socoteala minuțioasă a tuturor cheltuielilor, fapt care ne permite acum să știm cu o precizie de neconceput în cazul oricărui alt scriitor, cât a câștigat și cât a cheltuit de-a lungul întregii sale vieți Victor Hugo. (A murit bogat.)

Profesorul Henri Guillemin a descifrat, într-o carte foarte amuzantă, *Hugo et la sexualité,* aceste caiete secrete pe care le-a ținut Hugo în anii săi de exil, în insulele anglo-normande Jersey și Guernesey. Ani pe care, din rațiuni evidente, unii comentatori i-au numit „anii servitoarelor”. Marele poet, în ciuda faptului că și-a luat cu sine pe insulele din Canalul Mânecii atât soția, Adèle, cât și amanta, Juliette, și în ciuda faptului că a întreținut sporadice relații intime cu doamne din societatea locală sau doar în trecere pe acolo, a avut un constant comerț carnal cu fetele din casă. Un comerț în toate sensurile cuvântului, începând cu cel mercantil. Hugo plătea prestațiile în conformitate cu o schemă strictă. Dacă fata accepta doar să-l lase să-i privească sânii, primea doar câteva centime. Dacă se dezbrăca de tot, dar poetul nu avea voie să o atingă, cincizeci de centime. Dacă putea să o mângâie, dar nimic mai mult, un franc. În schimb, când ajungea la excesele știute, retribuția putea ajunge la un franc și jumătate și în anumite seri de risipă, la doi franci!

Aproape toate aceste indicații din carnetele secrete sunt scrise în spaniolă, pentru a ascunde urmele. Spaniola, limba pasului alături, a lucrului interzis și a păcatului, pentru marele romantic, cine ar fi zis! Câteva exemple: „E.G. Azi-dimineață. Totul, tot.”, „M^{lle} Rosiers. Picioarele”, „Marianne. Prima oară”, „Ferman Bay. Toată pentru mine. 1 fr. 25”, „Privit în întregime. Luat totul. Osculum” etc.

Fac rău biografii explorând aceste intimități sordide și coborând zeul olimpian de pe piedestalul său? Fac bine. Astfel îl umanizează și coboară la înălțimea obișnuită a muritorilor această masă din care și carnea geniului este alcătuită. Iar Victor Hugo a fost un geniu, nu în toate cărțile pe care le-a scris, dar în mod sigur în *Notre-Dame de Paris, Cromwell* și, mai ales, în *Mizerabilii,* una din cele mai ambițioase întreprinderi literare din secolul al XIX-lea, acest secol de mari deicizi, ca Tolstoi, Dickens, Melville și Balzac. Dar a fost și un vanitos și caraghios și o bună parte din cantitatea imensă de pagini scrise de el este astăzi literă moartă, literatură de circumstanță. André Breton l-a elogiat cu maliție, spunând despre el: „Era suprarealist când nu era *con* (un idiot).” Dar cel mai frumos l-a definit Jean Cocteau: „Victor Hugo era un nebun care se credea Victor Hugo.”

În casa din Paris unde a locuit, în Place des Vosges, există un muzeu dedicat memoriei sale, unde se poate vedea într-o vitrină un plic care-i fusese adresat și care avea ca singură adresă „Mr. Victor Hugo. Océan”. Și era deja atât de faimos încât scrisoarea a ajuns în mâinile lui. Denumirea de ocean i se potrivește, de altfel, de minune. Asta a fost. O mare imensă, uneori liniștită și alteori agitată de vijelii înspăimântătoare, un ocean locuit de bancuri frumoase de delfini, dar și de crustacee sordide și anghile electrice, o infinită întindere de ape înspumate unde conviețuiesc binele și răul, tot ceea ce este mai frumos și mai urât în ființele omenești.

Ceea ce ne uimește la Victor Hugo este ambiția amețitoare pe care o trădează anumite creații literare ale sale și absoluta convingere că literatura care ieșea din condeiul său nu era doar operă de artă, o creație artistică care îi va îmbogăți spiritual pe cititorii săi, oferindu-le o baie de inefabilă frumusețe, ci și că, lectorii săi, citindu-l, vor avansa în înțelegerea mai profundă a naturii și a vieții și își vor îmbunătăți comportamentul civic și perceperea misterului infinit: lumea de dincolo, sufletul transcendent, Dumnezeu. E posibil ca aceste idei să ni se pară astăzi naive: câți cititori mai cred că literatura poate revoluționa existența, că poate influența societatea și ne poate oferi viața eternă?

Dar citind *Mizerabilii,* prinși în acel vârtej în care pare cuprinsă o lume întreagă în infinita ei lipsă de măsură și în perfecta ei micime, este imposibil să nu simțim fiorul pe care-l produce intuirea atributului divin, omnisciența.

Devenim mai buni sau mai răi amestecând ficțiunea în viața noastră, încercând să o strecurăm în istorie? E greu de știut dacă minciunile pe care le urzește imaginația îl ajută pe om să trăiască sau, dimpotrivă, contribuie la nefericirea lui revelându-i abisul dintre realitate și vis; dacă îi adoarme voința sau, dimpotrivă, îl determină să acționeze.

Cu secole în urmă, unui locuitor din La Mancha, care avea în jur de cincizeci de ani, romanele de care era pasionat i-au tulburat perceperea realității și l-au azvârlit în lume - pe care el o credea asemenea celei din ficțiune - în căutarea onoarei, a gloriei și aventurii, cu rezultatul pe care-l știm cu toții. Totuși batjocura și nefericirile pe care a trebuit să le suporte Alonso Quijano din cauza romanelor citite, nu l-au făcut un personaj demn de compătimire. Dimpotrivă, în imposibilul său proiect de a trăi ficțiunea, de a modela realitatea de comun acord cu fantezia lui, personajul lui Cervantes a conferit speciei umane o paradigmă de generozitate și idealism. Fără a ajunge la

extremele lui Alonso Quijano, este posibil ca romanele să inoculeze și în noi o insatisfacție față de ceea ce există deja, un apetit pentru o irealitate care să ne influențeze viețile cât mai diferit și care să ajute omenirea să trăiască. Dacă scriem și citim de atâtea secole, o fi pentru un ceva anume.

Eu știu că în iarna aceea a lui 1950, cu uniformă, burniță și ceață, în internatul de pe țărmul stâncos al Limei, grație *Mizerabililor,* viața a fost pentru mine mai puțin mizerabilă.

Lima, 14 iunie 2004

I.
Divinul stenograf

Personajul principal din *Mizerabilii* nu este monseniorul Bienvenu, nici Jean Valjean, nici Fantine, nici Gavroche, nici Cosette, ci cel care îi inventează pe toți și povestește despre ei, naratorul vorbăreț care se ivește continuu între făpturile create de el și cititor. Prezență constantă, covârșitoare, el întrerupe la tot pasul povestirea pentru a-și spune părerea, uneori la persoana întâi și cu un nume care vrea să ne facă să credem că este cel al lui Victor Hugo însuși, mereu cu voce tare și cadențată, pentru a interpola cugetările lui morale, asociațiile istorice, poeme, amintiri intime, pentru a critica societatea și oamenii cu marile lor elanuri sau cu micile lor mizerii, pentru a-și condamna personajele sau pentru a le elogia. Ne asigură deseori că el este doar scribul obedient al unei istorii anterioare romanului, certă ca viața și adevărată ca adevărul însuși, care îl precedă, îl anulează și îl transcende, pe el, simplu intermediar, simplu copist al realului. Ce scorneli! În realitate, el este făuritorul isteț și figura stelară a acestei minciuni grandioase, plăsmuită din cap până în picioare de fantezia lui și dotată cu viață și adevăr nu prin asemănările ei cu o realitate preexistentă, ci prin forța inspirației celui care o scrie și prin puterea cuvintelor lui, prin capcanele și vrăjitoriile artei sale.

Cum este acest narator? Trăsăturile lui cele mai evidente sunt omnisciența, omnipotența, exuberanța, vizibilitatea, egolatria. Știe tot ceea ce se întâmplă în

timpul romanului - acești optsprezece ani care merg de la sfârșitul lui octombrie 1815, când fostul condamnat la muncă silnică Jean Valjean intră în inospitalierul oraș Digne, până la sfârșitul lui 1833 când același Jean Valjean moare, în căsuța lui din rue de l'Homme-Armé, înconjurat de Marius și Cosette, sub strălucirea sfeșnicelor episcopului Myriel - și știe, de asemenea, și ce s-a întâmplat mai înainte, cum a fost bătălia de la Waterloo, de exemplu, sau istoria mănăstirii din rue Picpus - și ceea ce va urma după ce romanul se termină, transformările urbanistice prin care va trece Parisul sau momentul, îndepărtat în viitor, în care Ordinul Veșnicei Adorații, care timp de cinci ani i-a oferit azil lui Jean Valjean și lui Cosette, va intra în decadență și se va stinge.

Știe toate lucrurile și simte o nevoie imperioasă de a le spune, de a arăta, oferindu-și tot răgazul de care are nevoie, știința lui torențială. În puține ficțiuni se poate observa atât de clar ca în *Mizerabilii* vocația înnăscută a romanului de a se extinde, de a prolifera, de a dura. Istoria manuscrisului este cea a unei îngroșări progresive, a unei inflamări de cuvinte, personaje și întâmplări. Criticii semnalează că diferența majoră dintre prima versiune, scrisă în Paris între 1845 și 1848 - *Les Misères* -, și cea definitivă, compusă în exilul din insula Guernesey, între 1860 și 1862, este politică și își are originea în evoluția lui Hugo care, din monarhist, constituționalist și liberal ajunge să fie un republican cu nuanțe radicale și socializante, ceea ce se reflectă în schimbările pe care, de la o versiune la alta, le suferă ideile politice ale lui Marius și lumina favorabilă în care sunt înfățișați în *Mizerabilii* răsculații care se sacrifică împreună cu Enjolras pe baricada de pe strada Chanvrerie. În realitate, diferența radicală între cele două versiuni este, mult mai mult decât de ideologie, de număr. Revizuirea pe care o face Victor Hugo manuscrisului este mai ales una de adăugiri și amplificări. Ceea ce la originile ei era o istorie mai mult

sau mai puțin compactă - cea a fostului deținut Jean Valjean care, adus pe calea cea dreaptă a binelui de bunătatea episcopului Myriel, se mântuiește și se înalță pe scara morală la înălțimi de nebănuit, după un martiraj civil -, se transformă, doisprezece ani mai târziu, într-o selvă[2]: poveștii centrale i se intercalează altele, independente sau parazite, și multiple digresiuni filozofice, sociale și religioase. Această creștere este uneori disproporționată, anarhică; printre atâtea idei și spirite, firul acțiunii se rătăcește pe alocuri și atenția cititorului se diluează uneori din cauza abundenței de comentarii. Și totuși, tocmai datorită naturii sale torențiale, luându-se la întrecere cu vârtejul vieții, *Mizerabilii,* cu naivitățile și dulcegăriile lui, cu efectele de epocă și cu imperfecțiunile sale de foileton, continuă să le pară cititorilor, din momentul în care s-au publicat, una dintre cele mai memorabile istorii pe care le-a produs literatura.

Axa pe care se sprijină și în jurul căreia se învârte această narațiune colosală este naratorul, la fel de colosal ca și romanul. Ambiția cărții este ambiția lui. Pretențiile lui sunt extraordinare și grație lor acest stup de aventuri a atins amploarea pe care o are, atât de vastă încât pare „reală”. Dar nu este. Dimpotrivă. Totul în roman este ficțiune, începând cu ceea ce naratorul se încăpățânează să ne prezinte drept „istorie”, „felie de viață” și terminând cu naratorul însuși, invenția cea mai impetuoasă din roman, personajul cu psihologia cea mai complexă și atitudinea cea mai versatilă.

Omniscient și exuberant, naratorul este, de asemenea, un Narcis, un exhibiționist înnăscut. Nu se poate opri să se numească, să se citeze, să ne amintească mereu că el se află acolo și că el decide ceea ce se povestește și cum se povestește. Silueta lui se antepune continuu personajelor până a le șterge cu totul. Artificiile lui pentru a se exhiba sunt multiple. Cel mai comun: falsa modestie, ne spune că

[2] pădure mare, deasă și bătrână.

nu vrea să fie acolo sau că opiniile pe care le ascultăm sunt cele ale unui personaj, nu ale lui, ca atunci când Jean Valjean compară - Genet *avant la lettre* - închisoarea cu mănăstirea, deținuții cu măicuțele: „În cele spuse aici este exclusă orice teorie personală. Nu suntem decât naratorul și adoptăm punctul de vedere al lui Jean Valjean, tălmăcindu-i gândurile și nimic mai mult” (I, VIII, IX, p. 588)[3]. E de ajuns să o spună pentru a nu fi adevărat; a ne preciza poziția sa este o manieră de a se transforma în centrul povestirii; a se declara inexistent este o formă flagrantă de a exista.

În unele cazuri, pretextul pentru a se manifesta sunt scrupulele de exactitate. Marius și Cosette se căsătoresc într-un 16 februarie: „Și acum - se trădează autorul - semnalăm acest amănunt doar din simpla satisfacție de a fi exacți: se întâmplă ca 16 februarie să cadă într-o marți de Carnaval” (V, VI, I, p. 388). (Precizare, altminteri, inexactă, în realitatea reală, 16 februarie din acel an a fost într-o sâmbătă.) Alteori, intenția este de a-i reaminti cititorului o învățătură pe care deja i-a mai dat-o: „Așa cum am explicat odată, la prima iubire punem mai întâi stăpânire pe suflet înainte de trup, mai târziu pe trup înainte de suflet și uneori nici măcar nu mai e vorba de suflet…” (IV, VIII, VI, p. 1046). În cazul naratorului, acest „noi” nu este semn de modestie, ci de orgoliu: folosește pluralul majestății, asemenea regilor. Monarh absolut al cunoașterii, naratorul știe totul despre fapte și despre motivația lor, despre cauzele mediate și imediate, despre resorturile psihologice ale comportării, ale plutirilor cele mai întortocheate ale spiritului și simte frecvent nevoia de a suspenda povestirea pentru a ne instrui cu privire la știința lui ubicuă.

Cea mai mare greșeală pe care am putea s-o comitem este să-l credem cu ochii închiși când vorbește despre el însuși, mai ales când vrea să ne convingă că este, doar

[3] Toate citatele sunt din ediția La Pléiade, Éditions Gallimard, Paris, 1951.

cineva care aude și repetă, un „stenograf”: „Cei doi interlocutori păreau preocupați. Copiem cum putem dialogul care a avut loc” (II, VIII, III, p. 549). „Cum putem…” Să te creadă cine nu te cunoaște, prefăcutule! Subtilitățile lui pentru a ne face să-l luăm în seamă, ajung la extreme inefabile când, din cochetărie muzicală, se exonerează pe sine însuși de cacofoniile unei fraze, atribuindu-le unuia dintre personajele create de el: „Această frază, cu atâtea *de*, aparține procurorului, scrisă în întregime de mâna lui pe minuta încheiată…” (I, VIII, III, p. 302).

Naratorul nu este doar omniscient, dar și poate orice și unul din felurile în care își exercită această putere este tocmai de a-și diminua uneori această omnisciență pentru a obține anumite efecte, pentru a escamota vreo incongruență, pentru a provoca un suspans sau pentru a-și satisface predispoziția narcisistă de a se reflecta în ficțiune, de a se povesti pe sine - în ceea ce povestește. În roman se întâmplă fapte care nu sunt întru totul clare și rămân așa din voința naratorului, care a decis singur să nu știe unele lucruri: „Unul dintre librarii pentru care lucra, Monsieur de Magimel, cred…” (III, V, III, p. 702). În cazul acesta este vorba de o îndoială; în altele, ignoranța lui aparentă pare a fi totală. Când Jean Valjean evadează din închisoarea Montreuil-sur-mer unde l-a închis Javert, apare brusc în casa lui, lângă bătrâna portăreasă. Cum a reușit să intre în curte fără să fi avut cheie să deschidă poarta? - se întreabă naratorul. Avansează câteva ipoteze la care renunță, pentru a conchide: „Acest lucru nu a fost lămurit niciodată” (I, VIII, V, p. 310). Aceste date ascunse sunt pur și simplu tactice. Spre deosebire de ceea ce se întâmplă într-un roman modern, în care, aproape mereu, datele suprimate sau dislocate urmăresc să dinamizeze acțiunea, îmbogățind-o cu trăiri, în *Mizerabilii* îndoielile, tăcerile și neștiința pe care le etalează naratorul vor să trezească încrederea cititorului față de el și să ne convingă de

probitatea lui de povestitor, care spune ceea ce știe, ceea ce știe pe jumătate sau ceea ce nu știe deloc. El, mereu el, mai presus de personajele sale și decât povestea lor. Asemenea paradei de cunoștințe, datele ascunse sunt tehnici pentru a obține verosimilitate și pentru a câștiga asentimentul cititorului. Într-un roman din zilele noastre, această credibilitate se obține doar prin ceea ce se povestește (sau, mai exact, printr-un narator dizolvat în ceea se povestește). În *Mizerabilii*, în schimb, cititorul trebuie să acorde un vot de încredere celui care povestește, să se predea indicațiilor lui, să-i accepte personalitatea proeminentă, care revarsă povești tot timpul făcând din personajele lui un piedestal, pe care să se urce și din acțiune, un tron de unde să poată guverna.

Că restricționările omniscienței sale sunt autoimpuse este evident, mai ales în acele episoade în care naratorul refuză să descrie anumite lucruri pentru că și-ar încălca propriile principii. Aceste amuțiri grăitoare dezvăluie delicatețea sau ingenuitatea, noblețea sau pudibonderia naratorului. Dintre toate parantezele romanului, cea mai surprinzătoare este aceea în care suntem informați că, deși personajul care vorbește este bâlbâit, naratorul nu va reproduce bâlbâiala lui, căci îi displace să fie crud cu o nefericire: „Am mai spus o dată pentru totdeauna că Toussant era bâlbâit. Permiteți-ne să nu scoatem în evidență acest lucru pentru că ne repugnă să imităm o boală” (IV, V, III, p. 949). La acest nivel al romanului știm deja destule despre preferințele și fobiile sale, fascinația pentru exces și capacitatea de a ridiculiza un personaj (pe Monsieur Gillenormand, de exemplu) pentru a mai crede că nu reproduce bâlbâitul bătrânei Toussant datorită unei rețineri morale. Cel mai probabil e că motivul adevărat este estetic, auditiv, că bâlbâiala ar irita acel auz care, în schimb, se delectează cu exotismele argoului ocnașilor și căruia îi plac atât de mult antitezele și metaforele. Pentru că, alături de plăcerea exhibării, pasiunea cea mai aprinsă

a naratorului este ecolalia: a vorbi, a produce spectacole sonore, a se asculta etalând în voie abilitatea de a mânui limbajul, colorându-l, muzicalizându-l, modelându-l în forme capricioase și sonore: *Elle était sèche, rêche, revêche, pointue, épineuse, presque venimeuse…* (I, V, VIII, p. 1870). Sau: *Je connais les trucs, les trocs, les trics et les tracs* (II, VIII, VII, p. 575). Sau: *Cet être braille, raille, gouaille, bataille…* (III, I, III, p. 593). Există multe construcții ca acestea în carte - și multe din argou - în care plasticitatea și muzicalitatea predomină asupra semanticului.

Prestigidator de cuvinte, naratorul este foarte capabil să facă exact ceea ce spune că nu va face și să nu facă ceea ce spune că va face. După părerea lui, nu este corect să ne descrie toaleta de dimineață a lui Cosette, căci: „În acest caz, a privi înseamnă a profana” (V, I, X, p. 1228). Dar, când ne detaliază motivele pentru care este tabu să tragi cu ochiul spre camera unei fecioare, face o frumoasă descriere a încăperii interzise și a ritualului care se celebrează acolo. Ceva identic se petrece și când Cosette și Marius se reîntâlnesc, după odiseea tânărului pe baricada de la Chanvrerie și din subteranele Parisului: „Renunțăm să mai spunem cum a fost această reîntâlnire. Există lucruri care nu pot fi descrise; soarele este unul dintre ele” (V, V, IV, p. 1366). Dar, în realitate, întrevederea este descrisă cu lux de amănunte. Câteva capitole mai încolo, naratorul recidivează când se referă la nunta celor doi: „Nu-l vom purta pe cititor nici la primărie, nici la biserică…” (V, VI, I, p. 1389), dar ne duce în ambele locuri și pe parcurs se mai petrec câteva episoade ale acțiunii. Pe cititor nu-l mai surprind deja aceste contradicții: din moment ce a acceptat dictatura naratorului, se supune de bunăvoie toanelor și schimbărilor lui de umoare și, în ritmul baghetei sale verbale, se întristează și se bucură, suferă și se entuziasmează, se intrigă sau se revoltă.

Tot romanul este o lume convențională, ale cărei convenții trebuie să fie acceptate de cititor pentru ca povestea să aibă viață. Aceste convenții ajung la cititorul unui roman modern prin intermediul a ceea ce se povestește, ca o emanație imperceptibilă, ca o aură subtilă. În *Mizerabilii,* convențiile le stabilește naratorul, comunicându-le direct cititorului pe deasupra umărului personajelor și printre crăpăturile narațiunii. „Există în funcția mea ceva sacerdotal. Eu țin locul magistraturii și preoților. Eu judec, adică fac ceea ce nu fac judecătorii; excomunic, deci ceea ce nu au făcut preoții." Această frază, găsită printre hârtiile lui Victor Hugo și, publicată de Henri Guillemin[4], definește ceea ce este și ceea ce face naratorul romanului *Mizerabilii.* A judeca, a excomunica sunt, de altminteri, pretexte pentru a vorbi și moduri olimpiane de a o face. Cine judecă și condamnă nu ascultă, se ascultă: nu dialoghează, monologhează. Taumaturg puternic, care recompune realitatea în ritmul obsesiilor lui, grație stăpânirii cuvântului, verbului impetuos, mlădios, ritmat, multicolor, sculptural, a cărui magie o savurează el primul, naratorul din *Mizerabilii* și-a construit personajele din cărți după chipul și asemănarea lui. Și ele preferă discursul în locul dialogului, și transformă interlocutorii în ascultători, iar lumea într-un auditoriu, care ascultă, atent, docil, aceste monologuri ce dau frâu liber vocației cele mai acceptate în societatea fictivă: vorbăria, incontinența verbală. Acesta este unul din ingredientele majore ale „elementului adăugat" din roman, una din trăsăturile proprii, netransmisibile, luate nu din realitatea reală de către realitatea fictivă, ci adăugată ei de către creator. La fel ca naratorul, omul din ficțiune este o ființă vorbitoare, al cărui fel de a comunica cu ceilalți nu este conversația, ci recitarea, interpretarea. Personajul din *Mizerabilii* predică, dă sentințe, rememorează și, dacă trebuie să dialogheze, obișnuiește să o facă doar cu sine însuși, ca Jean Valjean,

[4] Henri Guillemin, *Pierres,* Genève, 1951, p. 61.

autorul celor două dialoguri cele mai dramatice din roman: crizele de conștiință care precedă *„affaire* Champathieu” și mărturisirea pe care i-o face lui Marius despre condiția lui de ocnaș fugar.

Foarte deosebite între ele, prin educație și obiceiuri, prin fizic și îmbrăcăminte, prin poziția lor socială, personajele romanului răsar din discursul naratorului pronunțând discursuri, identice cu ale lui în ceea ce privește talentul oratoric. Dacă ar trebui să dovedim cât de naiv este să măsurăm realismul unui roman prin asemănarea cu realitatea reală, ar trebui să le cerem celor care au susținut această teză în cazul romanului *Mizerabilii* să asculte personajele cu atenție și cu un cronometru în mână. Este „realist” discursul extrem de lung al lui Combeferre pe baricada de la Chanvrerie (V, I, IV, pp. 1207-1209), discurs care pare să abolească războiul din stradă, pe insurgenți și opresori și întreg cartierul Faubourg du Temple? Și această predică interminabilă a lui Jean Valjean, în tenebrele pariziene, ținută lui Montparnasse, tânărul bandit care voise să-i smulgă punga cu bani? (IV, IV, II, pp. 939-942). Sau torentul de elocință care pune stăpânire pe Grantaire la cabaretul Corinthe? (IV, XII, II, pp. 1114-1118). De ce nimeni nu îi întrerupe, nu le acoperă gura, nu strigă: destul? Pentru că, deși în realitatea fictivă se violează multe legi, se respectă la modul absolut aceea de a lăsa personajele să vorbească pentru ca, de fapt, să vorbească în voie naratorul însuși. Din acest motiv se întâmplă că, în mod curios, într-o societate de oameni atât de vorbăreți, avem senzația că nimeni nu dialoghează, și comunicarea este redusă. Lumea din *Mizerabilii* este o lume de persoane exilate în propriile discursuri, de ființe pe care frenezia oratorică le-a făcut solipsiste.

Exemplul suprem de lipsă de comunicare datorită flecărelii este bunicul lui Marius. Deși Gavroche are și el umor - un umor al străzii, simpatic, picaresc -, comicul

romanului este Monsieur Gillenormand, burghezul monarhist, cu reacții viscerale, snobul inflexibil, bunicul patetic și ramolit. Deși în primele lui apariții îl auzim schimbând câteva cuvinte cu familia lui, după ruptura cu Marius toate intervențiile lui nu sunt altceva decât lungi, sforăitoare monologuri în care bătrânul vrea doar să se elibereze de șuvoiul de cuvinte ce îl sufocă. Fie că suferă sau se bucură, discursurile lui nu sunt niciodată departe de bufonerie, iar intervențiile și ieșirile lui din scenă sunt cele mai histrionice din această lume eminamente teatrală. Cea mai hazlie dintre aceste intervenții este, fără îndoială, aceea când, înghițindu-și cuvintele când pronunță numele poetului monarhic André Chénier, pe care nu îndrăznește să-l menționeze complet pentru a nu răni susceptibilitatea republicană a nepotului său, și iese din cameră blestemând, spre stupefacția lui Basque, care îi lustruia cizmele liniștit (V, V, III, p. 1366). Toate monologurile lui Gillenormand au fost mult amplificate în versiunea din 1860-1862, până într-acolo încât discursul bunicului la nunta lui Marius și Cosette este de patru ori mai lung decât în *Les Misères* (V, VI, II, pp. 1401-1405).

Aceste excese nu se explică doar prin posibilitățile umoristice pe care le oferea naratorului Monsieur Gillenormand, grație firii lui comice. Bufoneriile lui sunt, în fond, ceva foarte serios. Exprimă un aspect capital al societății fictive: convențiile, moda prestabilită, locurile comune ale unei clase sociale. Zicerile și formulele lui, judecățile și prejudecățile, definesc „nivelul retoric” al romanului. Nu ceea ce personajele cred, simt, iubesc și urăsc, ci ceea ce este de bun gust, ceea ce se cade, se cuvine să se spună că se crede, se simte, se iubește sau se urăște în salon, la tribună, în timpul plimbării pe *Boulevard* sau în rândurile unei misive, acele tipare intelectuale, morale, politice și estetice pe care le-a fixat în societate formal - retoric - clasa care are puterea să le fixeze. Aceste tipare sunt retorice, convenționale; în practică nimeni nu

face caz pe deplin de ele. Monsieur Gillenormand nu pare să-și dea seama de acest abis dintre teorie și practică, dintre retoric și trăit și asta îl transformă în cel mai amuzant personaj; și, de asemenea, cel mai puțin real în cadrul irealității ficțiunii.

Vocația discursivă a naratorului a determinat altă trăsătură a „elementului adăugat" în *Mizerabilii:* desfășurarea pe îndelete a acțiunii, timpul lent. Descrierea celor optsprezece ani câți cuprinde acțiunea din roman este cât se poate de înceată; uneori avem senzația că acel timp obosit încetează să se mai scurgă, că realitatea fictivă a devenit o lume fără cronologie, un spațiu pur și imobil. Această impresie este foarte puternică mai ales în craterele romanului, în acele episoade de maximă concentrare de trăiri, cum ar fi ambuscada de la *„masure*[5] Gorbeau", baricada de la Chanvrerie sau întâlnirea din canalele pariziene dintre Javert, Thénardier, Jean Valjean și Marius, pe care naratorul o lungește, o tot lungește și o ține pe loc, tot dând ocoale într-un vârtej de cuvinte. Această lentoare îl neliniștește pe cititorul contemporan, obișnuit cu romanele concentrate, scurte, rapide, din zilele noastre, în care există tot atât de multe lucruri trecute sub tăcere câte sunt spuse, în care naratorul povestește atât prin omisiune, cât și prin rostire. Într-un roman modern, când nu este vorba de un personaj-narator, naratorul este un ceva ascuns, o absență, ceva subînțeles. În *Mizerabilii,* nu. Deși este personajul cel mai vizibil din carte, el nu face parte din istorie, nu este în ea, oricât s-ar strădui să nu piardă ocazia de a ieși în evidență dintre protagoniști. Aceasta este una dintre explicațiile lentorii cu care se scurge acțiunea.

Și totuși, dacă nu ar exista această cantitate de cuvinte, romanul nu ar fi avut forța pe care o are. În chiar timpul corecturii șpalturilor cărții, Albert Lacroix, tânărul editor belgian care, grație îndrăznelii lui, a reușit ca Victor Hugo

---

[5] *masure,* în fr. în original: hardughie *(n. tr.).*

să-i încredințeze publicarea cărții, alarmat de dimensiunile manuscrisului, s-a încumetat să-i sugereze autorului să scoată anumite „părți filozofice”. Victor Hugo a refuzat într-o manieră categorică: „Drama rapidă și ușoară ar obține un succes de douăsprezece luni; drama profundă va fi un succes de doisprezece ani”, i-a răspuns el. Editorul a rămas mut. Deși pe parcursul lecturii, întinderea multor episoade ne exasperează, fără lungimile lui, romanul nu ne-ar comunica „drama profundă” din el, nu ne-ar crea impresia unei lumi complete, a unei realități configurate în totalitatea ei.

Totalitate este un cuvânt-cheie în cazul romanului. Aspirație înnăscută, ontologică, a genului, în roman cantitativul se confundă cu calitativul într-o curioasă dialectică. Intensitatea unei lumi narative, bogăția ei psihologică, complexitatea spirituală și socială depind, în doze mereu imposibil de determinat, și de factorul numeric. Cantitatea este unul din ingredientele calității romanești. În *Mizerabilii* candoarea filozofiei morale și sociale, nota melodramatică a multor întâmplări, schematismul psihologic al unor personaje ar reuși cu dificultate să-și impună „realitatea” în fața cititorului dacă acesta, pe parcursul formei dilatate, calme, nu ar sfârși prin a-și da seama că toate acestea nu se întâmplă în lumea noastră, ci „acolo”, în ficțiune, într-o lume mai puțin complexă, mai puțin imprevizibilă și alunecoasă decât aceea din realitatea reală, dar atât de extinsă, de populată, de diversă, atât de înzestrată cu legi, rituri, obiceiuri, feluri de a simți și de a se exprima, încât, prin congruența ei internă și puterea ei verbală învăluitoare, îl convinge pe cititor de „adevărul” ei.

Romanul nu ar oferi această iluzie dacă naratorul nu l-ar încredința pe cititor că i se povestește *tot*: „Deoarece aceasta este povestea multor oameni din vremea noastră, credem util să o urmărim în toate fazele ei, pas cu pas, și să le povestim pe toate” (III, III, VI, p. 645). Naratorul își

îndeplinește conștiincios această regulă de comportare, descriind amănunțit faptele cu lux de amănunte și învăluindu-le cu reflecții legate de ceea ce povestește, de cel care povestește și cu modul lui de a povesti. Liantul acestei mulțimi de date, idei, imagini, fapte, teorii, învățăminte nu este acțiunea, nu sunt nici personajele: este naratorul.

Câteva exemple pentru a ilustra această lentoare narativă. Gavroche îi duce pe cei doi copilași părăsiți pe care i-a găsit pe stradă (în realitate, frații lui) la elefantul-statuie din *Piața Bastiliei* și povestirea se oprește ca să vorbească naratorul: „Să mi se permită…" Paranteza are mai degrabă rolul de a-i aminti cititorului că nu ne aflăm în realitate, ci în ficțiune, că între lumea lui și cea a romanului există un spațiu greu de trecut. Naratorul povestește apoi că, în urmă cu douăzeci de ani, tribunalele din Paris au judecat un copil surprins dormind în același elefant din *Piața Bastiliei,* refugiul lui Gavroche. Și după ce expune această dovadă de „realitate" a spuselor sale, închide paranteza cu această reverență: „odată dovedit acest lucru, să continuăm" (IV, VI, II, p. 976). El povestește tot, el are dovezile și le arată: el este trunchiul de care prinde coroana frunzișului faptic și teoretic, inflorescența de personaje și idei, cel care contopește și înlănțuie aceste ramificații bogate. În plin avânt revoluționar din cartierul Faubourg du Temple, acțiunea face un popas și naratorul ne duce la o oază de liniște, în grădina Luxembourg. De ce întrerupe în acest fel unul dintre cele mai captivante evenimente? Iată-l deja acolo, expunându-și motivele: „Pentru că privirea asupra dramei trebuie să fie de pretutindeni" (V, I, XVI, p. 1242). Cu puțin înainte de descrierea baricadei, comite altă intervenție la persoana întâi, pentru a ne face să aflăm că și el se afla acolo: „Îmi amintesc de un fluture alb care pleca și venea pe stradă. Vara nu abdică niciodată" (V, I, I, p. 1199).

Aceste paranteze, pentru ca naratorul să vorbească de lucruri care au legătură cu el mai mult decât cu acțiunea, se transformă rapid într-un mod de a fi al realității fictive, într-o caracteristică a ei, ca și cum locuitorii ei ar suferi de viciul oratoric sau ca și cum timpul s-ar scurge când năvalnic și când cu lungi intervale de imobilitate. Impetuosul narator aproape că nu-l lasă pe cititor să-și exercite dreptul la a ghici, la a intui, pentru că umple el însuși toate golurile: spune *tot.* Descrierea mănăstirii Petit-Picpus îi oferă pretextul pentru a povesti toată istoria Ordinului Veșnicei Adorații, pentru a-și expune tezele lui heterodoxe despre religie și credință - împotriva rugăciunilor formale și în favoarea celor profunde, împotriva religiilor și în favoarea Religiei, împotriva Bisericii și în favoarea lui Dumnezeu și nimic din toate acestea nu ar avea vreo legătură cu romanul dacă el, numitorul comun, izvorul de la care ne adapă povestea, nu s-ar afla acolo pentru a ne spune că lunga digresiune are drept scop „completarea, în mintea cititorului, a fizionomiei mănăstirii” (II, VI, V, p, 512). După numai câteva pagini, altă oprire tipică: „În acest punct unde am ajuns cu povestea noastră, este util să facem un pic descrierea fiziologiei lui Fauchelevent” (II, VIII, I, p. 542).

Naratorul povestește o istorie, dar și istoria lui, ceea ce se întâmplă și ceea ce cititorul trebuie să deducă din ceea ce se întâmplă. În această combinație densă din fel de fel de elemente - care aparțin naratorului și celor narate - rezidă tot ceea ce este mai complex și mai subtil din roman. Grație acestui amestec difuz țâșnește din carte o ambiguitate pe care acțiunea în sine nu o are. De mai multe ori, naratorul ne asigură că ne spune un adevăr, că romanul este un tablou scrupulos al experienței reale: „Faptele care se vor povesti fac parte din această realitate dramatică și vie, pe care uneori istoricii nu o iau în seamă, din lipsă de timp și spațiu. Dar în aceste fapte, totuși - și repetăm acest lucru - se află viața, fremătarea, zbuciumul

omenesc. Micile amănunte, credem că am mai spus-o, formează - ca să spunem așa - un frunziș al marilor evenimente” (IV, X, II, p. 1081).

Mărețe și frumoase cuvinte și nu există nici o îndoială că naratorul crede el însuși în ele. Noi însă nu putem să le dăm crezare. Faptele pe care ni le povestește nu simt adevărul, viața, istoria. Sunt „adevărul”, „viața”, „istoria” romanului: ale unei minciuni. Dar naratorul reușește ceva chiar mai îndrăzneț decât ceea ce pretindea: nu un tablou fidel, ci o recreare a vieții, pe cât de infidelă pe atât de convingătoare; nu o reproducere a ceea ce este real, ci o transgresiune a realității, care ni se impune ca adevărată prin puterea lui de convingere; nu viața, ci acea iluzie tulburătoare, pe care o reprezintă un roman reușit, acea minciună radicală, care este adevărul literaturii, când atinge anumite culmi și grație căreia viața adevărată devine mai inteligibilă și mai ambiguă, uneori mai ușor de suportat, alteori mai insuportabilă.

Cine este naratorul? El este convins că este Victor Hugo însuși și că noi chiar îl credem. Această dublă credință explică naturalețea cu care ne face părtași la atâtea probleme personale și complici la nostalgiile și amintirile lui intime, care îl asaltează în timp ce povestește. Am văzut cum a introdus persoana lui pentru a rememora acel „fluture alb” care se rotea în toiul insurecției pariziene din 5 iunie 1832, zi în care Victor Hugo în carne și oase s-a văzut, efectiv, surprins de revoltă, pe stradă. În alt moment, apare o nouă referință personală la acea întâmplare: „Un observator, un visător, autorul acestei cărți, care s-a dus să vadă vulcanul de aproape, s-a văzut prins între tirurile inamice. Pentru a se proteja de gloanțe nu avea alt refugiu decât relieful semicoloanelor care împodobeau intrarea în prăvălii; a stat aproape o jumătate de oră în această situație critică” (IV, X, IV, p. 1090). În alte capitole, naratorul pune în practică aceste transformări spațiale tipice pentru el - de la persoana a

treia la prima persoană - pentru a continua, asemenea lui Victor Hugo, o discuție pe care a avut-o cu Gérard de Nerval despre existența lui Dumnezeu („Poate că Dumnezeu a murit", îi spunea într-o zi Gérard de Nerval despre existența lui Dumnezeu), „Poate Dumnezeu a murit", îi spunea într-o zi Gérard de Nerval celui care scrie aceste rânduri, confundând progresul cu Dumnezeu și crezând că întreruperea mișcării este moartea Ființei" (V, I, XX, p. 1260), sau pentru a evoca, melancolic, plimbările pe care le făcea în afara orașului pe vremea când era „hoinar prin împrejurimile Parisului" *(le rôdeur de barrières)* (III, I, V, p. 595). Începutul Cărții a V-a din partea a doua - „Zigzagurile strategiei" - este o paranteză amplă despre exilul său și despre schimbările pe care le-a suferit Parisul în anii în care el a stat departe de el, astfel încât ceea ce va descrie deja nu mai corespundea realității: „Să mi se permită deci să vorbesc despre acest trecut ca și cum ar exista încă" (II, V, I, p. 462).

Aceste intervenții personale sunt de cele mai multe ori verificabile în biografia lui Victor Hugo, precum aluziile la numele său și la familia sa: „Zăcea, în Eylau, în cimitirul în care eroicul căpitan Louis Hugo, unchiul autorului acestei cărți..." (III, III, I, pp. 628-629); „Amintiri, afectuoase și respectuoase, căci se referă la mama lui (a naratorului)..." (III, III, IV, p. 639) sau la cărțile lui publicate deja. Cu o totală siguranță ne spune, apropo de cuvântul *gamin* (copil vagabond, hoinar), că el a fost primul care l-a folosit, în *Claude Gueux* (III, I, VIII, p. 599) - ceea ce, după părerea criticilor, este inexact - în urmă cu treizeci și patru de ani, înainte de Balzac și Eugène Sue, punând personajele să vorbească în argoul lor în romanul său *Le Dernier jour d'un condamné* (IV, VII, I, p. 1002). Există, de asemenea, o evocare a bătăliei pentru *Hernani*, atunci când apar, în gura lui Monsieur Gillenormand, acuzațiile pe care burghezii cei mai conservatori le-au adus la premiera dramei (III, V, VI, p. 711).

Alte afirmații sunt mai greu de verificat și se referă la peisaj „Cel care scrie aceste rânduri a găsit el însuși pe coasta alunecoasă…” (II, I, VII, p. 336) sau la documentele pe care, ca dovadă a veridicității a ceea ce povestește, ne asigură că le-a consultat: „Autorul acestei cărți a ținut în mână, în 1848, raportul special întocmit cu acest prilej adresat prefectului Poliției, în 1832” (IV, XII, VIII, p. 1141). Să-i acordăm beneficiul îndoielii și să acceptăm că faptele și opiniile personale, intercalate în povestire, sunt demne de încredere și că naratorul, care părăsește, senin, desfășurarea acțiunii în Cartea a doua din Partea a cincea intitulată „Intestinul lui Leviatan”, pentru a ne da lecții despre calitățile excrementelor omului ca fertilizant, pentru a deplora faptul că Parisul nu ține cont de acest lucru și a ne interpela: „Sunteți liberi să neglijați această bogăție și, dacă vreți, puteți chiar să râdeți de mine: va fi culmea ignoranței voastre!” (V, II, I, p. 1282), spune întotdeauna adevărul când menționează fapte autobiografice.

E de ajuns acest lucru pentru ca naratorul romanului *Mizerabilii* și Victor Hugo să fie aceeași persoană? Bineînțeles că nu. Primul este personajul care uzurpă o identitate, exact la fel cum se spune că faptele din roman s-au întâmplat în realitate, când, de fapt, ele există doar în ficțiune. Asemenea personajelor sale, cel care povestește despre ele este un simulacru, o imagine transformată și îndepărtată a acelui Victor Hugo, care scria capodopere, convoca spiritele la mese mișcătoare, se hârjonea cu servitoarele și coresponda cu o lume întreagă. Sau, cum sunt monseniorul Bienvenu Miryel sau Jean Valjean din roman față de episcopul Miollis de Digne și îndoielnicul ocnaș Pierre Maurin care par să-l fi inspirat pe Victor Hugo. Oricâte „adevăruri” am putea enumera printre lucrurile pe care el le spune, este evident că sunt infinit mai numeroase „minciunile” care ies din pana lui și că mărturiile lui nu vor putea rivaliza niciodată cu fantezia și

invențiile lui artistice. Oricâte materiale istorice ar avea un rol central în *Mizerabilii* - și nu mă refer numai la marile fapte precum Waterloo sau insurecția din 5 iunie 1832, ci și la evantaiul de persoane și întâmplări reale, care i-au servit ca surse de inspirație și materie primă - ingredientele fictive sunt infinit mai abundente și simplul fapt că ele coexistă și se confundă în carte arată că tot romanul este, prin natura lui, imaginar. E de ajuns o fantasmă la o reuniune pentru ca toți cei care participă la ea să capete un aer fantasmagoric, e de ajuns un miracol pentru ca realitatea să devină miraculoasă.

Naratorul unui roman nu este niciodată autorul, chiar dacă ia numele lui și îi folosește biografia. Aceste date, dacă romanul este un roman - adică o carte în care adevărul celor povestite nu depinde de fidelitatea lui față de ceva preexistent, ci de puterea de convingere proprie, de cuvintele și de fantezia din el -, vor înceta inevitabil să mai fie ceea ce au fost în clipa în care se transformă în ingrediente de ficțiune, când se combină cu alte ingrediente, visate, inventate sau furate de autor din alte cariere ale realului, pentru a-și pierde identitatea inițială și a se transforma în cuvinte, muzică, imagine, ordine, ritm, timp narativ. Cea dintâi invenție pe care o săvârșește autorul unui roman este întotdeauna naratorul, fie acesta un narator impersonal care povestește la persoana a treia, sau un narator-personaj, implicat în acțiune, care povestește de pe poziția unui eu. Acest personaj este mereu cel mai dificil de creat, căci în funcție de oportunitatea momentului în care acest maestru de ceremonii intră sau iese din scenă, de locul și timpul când se situează pentru a povesti, de nivelul realității ales pentru a povesti o scenă, de datele pe care le oferă sau le ascunde și de timpul pe care îl dedică fiecărei persoane, fapt, loc, va depinde exclusiv adevărul sau minciuna, bogăția sau sărăcia a ceea ce povestește.

Povestitorul nu este niciodată autorul cărții pentru că autorul este un om liber, pe când naratorul se mișcă în cadrul unor limite pe care autorul i le fixează. Autorul poate alege, cu o suveranitate de invidiat, natura regulilor; naratorul poate doar să se miște în cadrul lor și existența, ființa lui, sunt tocmai aceste reguli devenite limbaj. Realitatea autorului este domeniul infinit al experienței umane, al simțurilor, actelor, visurilor, cunoașterii, pasiunilor. Cea a naratorului este delimitată de către unicele, singurele mijloace de care dispune pentru a da o aparență de realitate a ficțiunii: cuvintele și ordinea celor povestite. Fiecare romancier inventează un narator, înzestrându-l cu o natură particulară, cu facultăți și limitări precise, în funcție de ceea ce vrea să povestească. Această operație - de a inventa pe cineva care să povestească ceea ce vrea el să povestească - este cea mai importantă pe care o realizează romancierul și totuși până de curând, romancierii nici măcar nu-și dădeau seama de ea și, asemenea lui Victor Hugo din *Mizerabilii,* au pus-o în practică într-un mod intuitiv sau mecanic.

Dacă există ceva care să-l deosebească pe romancierul clasic de cel modern este tocmai problema naratorului. Inconștiența sau conștiința cu care o abordează și o rezolvă stabilește o linie de demarcație între romancierul clasic și cel contemporan. În cazul prozei franceze, este posibil să i se dea titlu, nume și dată acestei granițe, deși, desigur, asta nu înseamnă că de atunci toate romanele sunt moderne. Încă se scriu romane prăfuite, fără ca autorii lor să-și dea seama (sau tocmai pentru că nu își dau seama).

Deși *Madame Bovary* s-a publicat cu șase ani înainte de *Mizerabilii,* în 1856, se poate spune că romanul lui Victor Hugo este ultimul mare roman clasic, și cel al lui Flaubert primul mare roman modern. Cu *Madame Bovary,* Flaubert a inaugurat un fel de a povesti care avea să revoluționeze romanul: a ucis inocența naratorului, a introdus o

autoconștiință sau conștiința vinovată în povestitorul acțiunii, ideea că naratorul trebuie să se „suprime” sau să se justifice din punct de vedere artistic. Flaubert a fost primul romancier care și-a pus problema prezenței naratorului ca o problemă centrală a structurii narative, a fost primul care și-a dat seama că acesta nu este autorul, ci personajul cel mai ambiguu dintre toate personajele create de autorul unui roman. Autorul a devenit impersonal - invizibil - naratorului, fapt pe care, de atunci, l-au făcut majoritatea romancierilor. A face autorul invizibil nu înseamnă a-l suprima, ci a-l face isteț, calculat, trișor: a-l disemina în tot ceea ce se povestește. Bineînțeles că și după Flaubert au existat mulți romancieri, care povestesc în stilul clasicilor, prin intermediul unui narator inconștient de el însuși, care crede uneori că este Dumnezeu și alteori autorul, cineva care se dedublează și se des-dedublează - uneori cel care povestește, cel care scrie - sărind vesel de la prima la a treia persoană și de la a treia la prima, fără ca măcar să-și dea seama. Acești romancieri, dată fiind opera lui Flaubert, se nasc bătrâni, și cititorul, deși nu știe nimic despre forma narativă, când le citește romanele, le simte învechite, incapabile să-l convingă de ceea ce se povestește în ele. Convențiile s-au schimbat și acest cititor, obișnuit de romanul modern, cu naratori conștienți de ei înșiși, care se exclud sau se includ în povestire, ținând cont de reguli la fel de exacte și de inflexibile precum cele care guvernează personajele, simte ceea ce simțeau la început cititorii primelor romane moderne: o înstrăinare care se traducea în neîncredere.

Cu *Mizerabilii,* naratorul ajunge la culmea inconștienței, ca și cum ar ghici că spectacolul măreț pe care ni-l oferă este cântecul său de lebădă, că zilele lui sunt numărate. Stă acolo, legiferând, tunând și fulgerând, autoritar, impudic, sigur pe el că exercită asupra cititorului aceeași putere absolută pe care o are asupra personajelor, convins că cine îl ascultă - îl citește - crede cu religiozitate ceea ce

povestește el, doar pentru cât de inspirat este, pentru cuvintele lui frumoase și pentru subiectele înflăcărate. De fapt, acest păpușar infatuat oferă ultima lui reprezentație. Cei care vor veni după aceea nu se vor mai lăsa văzuți din public, își vor ascunde sforile cu care mânuiesc păpușile, astfel încât cititorul să nu creadă despre personajele de roman că sunt marionete, cu o viață împrumutată și ordonată, ci ființe libere, stăpâne pe faptele lor, conștiente de deciziile lor. Această libertate a personajelor îl contagiază pe cititorul unui roman modern, care se simte de asemenea liber, în momentul când are în față o poveste, liber să înțeleagă ceea ce se întâmplă și să interpreteze ceea ce fac sau nu fac personajele, să-și imagineze ceea ce vor face și să completeze datele lipsă. Când acest cititor, educat de aceste convenții narative, citește un roman clasic, cu un narator care îi amintește brutal că acea libertate nu există, că totul este un joc, că acțiunea nu se construiește în timpul lecturii, cu participarea lui activă, ci este deja construită, definitiv hotărâtă în toate detaliile, el trebuie să-și reconsidere atitudinea de cititor de romane, să se reeduce, să se aclimatizeze cu niște deprinderi narative care, în primul moment, îl deconcertează și îl dezorientează la fel de mult cum i-au zăpăcit pe străbunicii săi invențiile narative din primele romane moderne.

Poate acesta este unul din motivele pentru care mulți au impresia, total greșită, că *Mizerabilii* este un roman pentru copii. Nu a fost așa nici pentru autorul lui, nici pentru masa cititorilor din secolul al XIX-lea care s-au repezit să-l citească imediat cu o fervoare pe care puține cărți au trezit-o de-a lungul istoriei. Nu a fost așa nici pentru Tolstoi care a numit *Mizerabilii* „cel mai mare dintre toate romanele” - se spune că lectura lui a fost decisivă pentru a scrie *Război și pace.* Nu a fost așa nici pentru Baudelaire, care, după ce l-a elogiat într-unul dintre inteligentele lui articole, l-a acuzat într-o scrisoare către mama lui, că este „o carte imundă și ineptă”. Nici pentru P.J. Proudhon,

anarhistul conform căruia „cu opere ca acestea se învenințează o națiune”, nici pentru cei care considerau romanul subversiv, asemenea lui Narciso Gay de la Real Academia de Buenas Letras din Barcelona care, la numai un an de la apariția romanului *Mizerabilii,* i-a dedicat un întins pamflet pentru a-l combate, considerându-l „Un roman imoral, un roman socialist, un roman anarhic, o satiră virulentă și calomnioasă la adresa societății”[6].

Romanul *Mizerabilii* nu este nimic din toate acestea și nu este nici o mărturie despre societatea franceză dintre anii 1815 și 1833, ci o minunată ficțiune, inventată pornind de la realitatea de atunci și de la idealurile, visurile, traumele, neliniștile, obsesiile - demonii - primului romantic din Franța. Ceea ce ține de documentar în carte nu este întotdeauna exact și este marcat de trecerea timpului. Ceea ce îi păstrează prospețimea și farmecul este tot ceea ce Victor Hugo a stilizat, înfrumusețând sau înnegrind, în funcție de fantezia lui și care, deși ireal, exprimă un adevăr profund: cel al anumitor vise, spaime sau dorințe ale noastre, care coincid cu cele materializate de el în această superbă invenție.

---

[6] Narciso Gay, *Los Misérables de Victor Hugo ante la luz del buen sentido y la sana filosofía social,* Madrid, Librería Espanola, Barcelona, Librería del Plus Ultra, 1863, p. 257.

II.
Vâna neagră a destinului

Nu este ciudat că într-o lume ca aceea din *Mizerabilii,* guvernată de un narator cu însușirile atotputernice pe care tocmai le-am văzut, viața oamenilor pare determinată de o forță superioară celei a indivizilor, față de care colectivitatea rămâne, de asemenea, neputincioasă, o forță ascunsă sub denumirile nebuloase de „destin", „hazard", „întâmplare", „soartă". Într-o frază care nu figura în *Les Misères,* divinul stenograf ne dă lecții despre o lege inexorabilă astfel: „Oricât ne-am strădui să cioplim cât putem mai bine blocul de piatră misterios din care este făcută viața noastră, vâna neagră a destinului iese mereu la suprafață" (I, VI, I, p. 212). A urmări aparițiile și reaparițiile acestei vâne negre în roman este cel mai bun mijloc de a constata ce este viața în realitatea fictivă, de ce libertate se bucură acolo ființele omenești și ce alți factori intervin în fericirea sau nefericirea lor.

Legea hazardului sau ordinea întâmplării

Mulțimea faptelor și personajelor din roman îl dezorientează uneori pe cititor, creându-i impresia de dezordine. Dar este o impresie superficială, căci, sub

efervescența anecdotică, o structură invizibilă și inflexibilă înlănțuie nenumăratele întâmplări și organizează mulțimea fără egal a personajelor. Această ordine secretă este un ingredient al „elementului adăugat”, unul din resorturile care fac ca ficțiunea să devină independentă de lumea reală.

În *Mizerabilii,* hazardul nu este ceea ce numele lui indică, un accident, ceva imprevizibil și excepțional, o fractură a normalității, ci un fenomen constant, care intervine continuu în viața personajelor, modelându-le și împingându-le spre fericire sau nefericire. Naratorul vorbește de aceste „aranjamente misterioase atât de frecvente când e vorba de hazard” (III, III, VI, p. 656). În realitatea fictivă doar ceea ce se referă la frecvență este adevărat, căci aceste aranjamente încetează să mai fie misterioase de îndată ce cititorul se familiarizează cu mediul în care trăiește Jean Valjean și devin manifestări ale legii care conferă ritm și fluență vieții.

Întâlniri fortuite, coincidențe extraordinare, intuiții și previziuni supranaturale, un instinct care, dincolo sau dincoace de rațiune, împinge oamenii spre bine sau spre rău și, în plus, o predispoziție înnăscută care conduce societatea spre progres și omul spre virtute, sunt trăsăturile esențiale ale acestei lumi. În mod curios, coexistă în ea determinismul simplist al romanelor-foileton romantice cu prezentarea complexă a eternei dileme dintre hazard și necesitate sau, cu alte cuvinte, a responsabilității umane față de destinele individuale.

Naratorul definește romanul ca o „dramă al cărei pivot este un condamnat de societate și al cărei titlu adevărat este Progresul”. Și adaugă: „Cartea pe care cititorul o are acum sub priviri, oricare ar fi discontinuitățile, abaterile și poticnelile ei, este, de la început până la sfârșit, în totalitatea ei și în fiecare detaliu, mersul de la rău spre bine, de la injust la just, de la fals la adevărat, de la noapte la zi, de la poftă la conștiință, de la putrefacție la viață, de

la pornire animalică la datorie, de la infern la cer, de la neant la Dumnezeu. Punct de plecare: materia; punct de sosire: sufletul. Hidră la început și înger la final” (V, I, XX, p. 1267).

Spus astfel, totul pare simplu, dar nu este, căci, pe de o parte, în acest „mers de la rău la bine”, există atâtea „abateri și poticneli” încât obiectivul final pare să se destrame asemenea unui miraj; pe de altă parte, doar în cazul lui Jean Valjean se aplică procesul de purificare spirituală la modul absolut (deși, vom vedea, dintr-o anumită perspectivă chiar și acest lucru poate fi contrazis). În cazul celorlalte ființe este îndoielnic sau nul și nu e deloc sigur că grosul colectivității experimentează o conversiune asemănătoare și nici că în ansamblul el evoluează, asemenea fostului ocnaș, spre o desăvârșire morală. Optimismul pe care îl afișează această viziune a naratorului *Mizerabililor* este considerabil atenuat și uneori dezmințit de întâmplările din roman.

Ceea ce cititorul percepe ca fiind frecvent în ficțiune sunt coincidențele oportune, care la fiecare pagină complică acțiunea, întrețin suspansul și conferă o mai mare emotivitate dramei. Există o lege a hazardului, o soartă complice, grație căreia lucrurile se întâmplă mereu în felul în care convine mai bine acțiunii, ca atunci când exact bătrânul Fauchelevent, unul din puținii locuitori din Montreuil-sur-mer care avea pică pe Monsieur Madeleine, cade și rămâne prins sub căruța încărcată, doar cu scopul ca Monsieur Madeleine să-l poată salva (I, V, VI, 181-284).

Scena salvării bătrânului Fauchelevent arată cât de paradoxală este această lege a hazardului. În ciuda faptului că s-au strâns mulți oameni acolo, privindu-l pe bietul om din ce în ce mai strivit de greutatea căruței, în timp ce cineva a plecat să caute un cric pentru a o ridica, nici unuia nu-i trece prin cap că, dacă pun umărul toți și se opintesc, îl pot scoate pe bătrân din primejdie. Toți par în mod tacit convinși că salvarea bătrânului trebuie să fie

opera *unei singure persoane.* Când Jean Valjean oferă chiar și douăzeci de galbeni pentru ca cineva, *un om,* să încerce să ridice căruța, nimeni nu se oferă. De ce? Pentru că acțiunea cere să fie chiar Jean Valjean, el singur, să facă asta pentru a se arăta în toată strălucirea, bunătatea și puterea lui și ca între el și Fauchelevent să apară o îndatorare morală pe care bătrânul i-o va întoarce mai târziu oferindu-i adăpost, la Petit-Picpus, fostului condamnat și lui Cosette.

Nu este o coincidență formidabilă că unul dintre prietenii de la „A.B.C." - Laigle de Meaux - se afla la Facultatea de Drept când profesorul Blondeau strigă catalogul și lui îi vine ideea să spună „Prezent!" când aude numele lui Marius, salvându-l pe acesta de la exmatriculare, și că același Laigle de Meaux se găsește la intrarea cafenelei din Cartierul Latin prin fața căreia trece Marius, pe care nu-l văzuse niciodată, dar pe care îl recunoaște după sacul său de voiaj (III, IV, II, pp. 674-677). Totul se petrece tocmai când Marius părăsise casa bunicului și nu avea unde să se ducă. Aceste coincidențe îl pun pe tânăr în contact cu Courfeyrac și ceilalți insurgenți și permit ca romanul să încorporeze în desfășurarea intrigii tema revoltei politice și a revoluției de stradă. La fel ca în acest exemplu, în multe alte situații avem impresia că evenimentele se succed în roman ca fenomenele naturale, în mod inevitabil, fără nici un amestec al voinței omului. Acesta, la prima vedere, nu își alege viața: o suportă sau se bucură de ea, în funcție de un scenariu pe care nu el l-a scris și care nu are altă soluție decât să-l interpreteze cu fidelitate. Iubirea dintre Marius și Cosette, de exemplu, ia naștere astfel: „Destinul, cu răbdarea lui fatală, misterioasă, apropia încet una de alta aceste două ființe tânjind intens după flacăra tulburătoare a pasiunii…" (IV, III, VI, p. 914).

Această *iscusință uluitoare a hazardului,* cum o numește naratorul când relatează bătălia de la Waterloo (II, I, XVI,

p. 362), nu unește sau tulbură doar viețile indivizilor; și societățile își au destinul trasat. Marile evenimente istorice se supun unui complicat destin imposibil de evitat. Înfrângerea pe care o suferă Napoleon la Waterloo este, după părerea divinului stenograf, consecința acestei sume de întâmplări neprevăzute: „Ploaia din timpul nopții, zidul de la Hougomont, defileul accidentat de la Ohain, Grouchy care rămâne surd în fața tunului, călăuza care îl înșală pe Napoleon, călăuza care îl ajută pe Bülow, tot cataclismul de la Waterloo este magnific dirijat de undeva” (II, I, XVI, p. 362). Și în aceleași pagini admirabile, consacrate recreării - de fapt, reinventării - tragediei de la Waterloo, ni se spune că Revoluția va supraviețui acelei înfrângeri, căci ea este un fapt „providențial și absolut fatal” (II, I, XVII, pp. 363-364).

Istoria este predeterminată de o voință divină, care se manifestă prin intermediul „hazardului”, al unor ieșiri necontrolate, bruște, spasmodice, de neînțeles pentru cei ce suportă consecințele lor, care, însumate, conduc omenirea încet-încet, pe nesimțite, spre salvarea ei morală, spre reconcilierea cu Dumnezeu.

Aceste accidente providențiale sunt împrejurări neprevăzute care fac și desfac continuu ordinea vieții oamenilor, fără cea mai mică intervenție a voinței lor. Există providențe de semn pozitiv și de semn negativ, în funcție de noroc sau nenoroc, dar din punct de vedere romanesc toate au o valență identică, deoarece toate fac ca acțiunea să înainteze, o reaprind și mențin cititorul curios în expectativă. De exemplu, e un mare noroc pentru Jean Valjean că, atunci când fuge cu Cosette din calea implacabilului Javert, străbătând străzile întunecate ale Parisului și escaladând zidul grădinii misterioasei clădiri Petit-Picpus, întâlnește acolo, ca grădinar, pe bătrânul Fauchelevent căruia îi salvase viața și care, dat fiind că-i rămăsese profund recunoscător, îl ajută să se exileze pe acest tărâm următorii cinci ani. În schimb, nu poate fi

concepută o coincidență mai nefericită ca atunci când, mergând să o înmormânteze în cimitirul din Vaugirard pe falsa Madre Crucifixion - în realitate, Jean Valjean - Fauchelevent descoperă că prietenul lui, groparul Mestienne, murise și îl înlocuia un necunoscut. Capitolul se termină cu o îndoială care îl lasă pe cititor cu gura căscată: va fi înmormântat de viu Jean Valjean? (II, VIII, V, p. 568). Este o întâmplare foarte ingenioasă faptul că la sosirea fostului ocnaș la Montfermeil ca să o salveze pe Cosette, așa cum îi promisese lui Fantine, o găsește pe fată, la miezul nopții, singură în pădure, speriată, îndeplinind porunca lui Madame Thénardier de a aduce apă, pentru că în acest fel Jean Valjean descoperă cruzimile celor doi soți față de micuța orfană (II, III, VI, p. 411). Și este o coincidență și mai extraordinară că Marius găsește, în capela bisericii Saint-Sulpice, pe ciudatul Monsieur Mabeuf, singura persoană din lume care putea să-i dezvăluie că tatăl lui, colonelul Pontmercy, venea duminicile să-l vadă, pe ascuns, exact în locul acela, pe Marius copil, căci bunicul lui, Monsieur Gillenormand, îi interzisese să se apropie de nepotul pe care-l creștea (III, III, V, pp. 643-644). Această revelație este hotărâtoare pentru transformarea psihologică și politică a lui Marius.

S-ar putea face o listă lungă cu întâlnirile fortuite - de fapt, citate - din *Mizerabilii,* la fel de importante pentru acțiune ca acestea pe care tocmai le-am comentat. Unul dintre cele mai impresionante momente din viața lui Gavroche, de exemplu, este apariția în calea lui a celor doi copii ai străzii, pe care mica haimana îi găsește din întâmplare și îi duce să doarmă la elefantul „lui" din Piața Bastiliei, fără să știe că sunt chiar frații lui. Coincidență, care precedă o alta, nu mai puțin spectaculoasă, căci, în dimineața următoare, Maupassant îi cere lui Gavroche să îl ajute să scape din închisoare un prizonier. Cine era acest prizonier? Tatăl vagabondului, nimeni altul! Dubla coincidență este subliniată de narator (IV, XI, I, p. 1096),

care adeseori ne spune că este la fel de surprins ca și noi de aceste capricii ale hazardului.

Capricii? Se repetă prea des, prea perfide, prea utile structurii romanului, pentru a le accepta ca atare. În realitate, ele constituie o *ordine a întâmplării* care reglementează viața ficțiunii, organizând inflexibil labirintul pestriț de oameni și fapte, apropiind și îndepărtând personajele, împrietenindu-le sau învrăjbindu-le și creând situații inflamante, neobișnuite, plăcute sau neliniștitoare, care ne țin captivi în lectură și care ne seduc, dar ne și îndepărtează de realitatea fictivă pe care, în vraja ei încântătoare, în farmecul ei artificial, o simțim diferită de cea reală. Soții Thénardier i-au cerut lui Fantine patruzeci de franci povestindu-i că fetița ei este bolnavă; dacă nu primesc banii, spun ei, Cosette va muri sigur. Fantine, fără slujbă, pe jumătate moartă de foame, iese în stradă. Intervine atunci o întâlnire excepțională: un dentist ambulant, care, văzând-o zâmbind, îi propune să-i cumpere dinții. Cât îi oferă pe ei? Patruzeci de franci, bineînțeles! (I, V, X, p. 193). Oricât de frecvente ar fi coincidențele în lumea cititorului, el știe sigur că hazardul nu acționează în realitatea reală atât de oportun și de precis.

Coincidența este unul din modurile primordiale de organizare a vieții în realitatea fictivă, forma preferată de manifestare a destinului. Dar mai mult decât în nenumăratele exemple izolate care se pot da despre *legea hazardului,* ea apare ca elementul-cheie, nucleul însuși a trei momente de vârf active din roman: cursele-magnet.

Cursele-magnet

Un roman, ca și o viață, se compune din întâmplări importante și din fapte obișnuite, de rutină. Spre deosebire de ceea ce se întâmplă de obicei într-un poem sau o

povestire, genuri care, prin forma lor scurtă și încorsetată, ajung uneori să fie unități de o extraordinară omogenitate, în care toate elementele au aceeași bogăție conceptuală și retorică, în roman, gen imperfect din cauza întinderii sale, a listei cu numeroase personaje și a influenței factorului temporal, episoadele care se împletesc în structura sa sunt în mod inevitabil inegale, unele esențiale, altele cu o semnificație mai mică, iar altele sunt doar instrumentale, simple punți destinate să lege între ele faptele capitale și să asigure fluența timpului narativ, iluzia trecerii lui. În episoadele nevralgice ale unui roman - *craterele* lui - viața din el se intensifică la maximum, energia care țâșnește din ele proiectându-se spre întâmplările viitoare și anterioare. Nu este nevoie să apelăm la critici pentru a recunoaște craterele romanelor care ne plac. E de ajuns să închidem ochii. Memoria ne restituie, intacte, păstrate într-o lumină nostalgică, imagini care ne-au entuziasmat, excitat, indignat sau întristat: căpitanul Ahab dispărând cu obsesia lui, cu prada lui mitică, balena albă, în oceanul imens; don Quijote și Rocinante luptând cu morile de vânt, timidul Julien Sorel îndrăznind să ia mâna lui Madame de Rênal când ceasul bate ora zece în acea noapte la țară; agonia și moartea doamnei Bovary; castrarea mulatrului Joe Christmas; înălțarea la cer a frumoasei Remedios, transformarea sexuală a lui Orlando; The Professor, anarhistul, circulând pe străzile Londrei, înfășurat în exploziv pentru a dispărea odată cu polițiștii, care vor să-l prindă și atâtea altele... Nu este întâmplător că aceste imagini, deja parte din viața noastră, par să rezume prin vigoarea, complexitatea, finețea lor, romanele de unde provin, devin simbolul și sinteza lor. Așa și sunt: vitalitatea care emană din ele se extinde în contextul temporal și spațial și conferă întregii acțiuni încărcătura lor emotivă, puterea lor de sugestie. Pe de altă parte, craterele active reflectă de obicei totalitatea romanescă și din punct de vedere tehnic și stilistic. Citindu-le cu atenție, observând

mecanismele lor, poți să pătrunzi în urzeala structurii narative, în constantele și variabilele cu care este construit romanul. În aceste episoade se vede cel mai bine strategia narativă a autorului.

Craterele care domină vasta geografie din *Mizerabilii*, revărsând peste ea torentul lor însuflețit, sunt numeroase și de natură diversă, dar dintre toate se detașează clar, asemănătoare în natura și construcția lor, în momente nevralgice ale acțiunii, trei episoade în care, întâlnirea fortuită, coincidența uimitoare se accentuează până într-atât încât romanul pare că se transpune pe un plan fantastic. Mă refer la cursele întinse, acele locuri-capcană - la *masure* Gorbeau, baricada de la Chanvrerie, canalizarea din subteranele Parisului - spre care, prin intermediul unei neobișnuite conjuncturi, „vâna neagră a destinului" atrage irezistibil personajele principale, care, până atunci, se găseau departe și despărțiți unul de altul. E vorba de locuri nevralgice, peste care se așternd distrugerea și moartea, iar întâlnirile care au loc acolo anunță iminente catastrofe pentru eroi: asasinate, ruină, închisoare. Aceste curse sunt magnetul hazardului, care, multiplicând amețitor coincidența, apropie și confruntă ființe care se urăsc sau se tem unele de altele și ale căror vieți, începând de la aceste întâlniri, se schimbă profund. În aceste curse magnet, supunându-se legii coincidenței, faptele independente ale acțiunii se leagă, dispersia lor e anulată și apare o ordine, haosul dobândește logică. Surpriza, violența, eroismul, ticăloșia clocotitoare din aceste episoade fac ca, tocmai aici, romanul să atingă puterea lui maximă de persuasiune.

Capcana de la masure *Gorbeau*

În diatriba lui contra romanului *Mizerabilii,* Barbey D'Aurevilly spune, referindu-se la fantastica împrejurare că atâtea personaje coincid în la *masure* Gorbeau, că ea pare „le trou de formicaleo, où doivent tomber tous… comme les insectes dans le trou du formicaleo".[7]

La *masure* Gorbeau, o viermuială de oameni săraci dintr-un cartier mărginaș și promiscuu al Parisului, este unul din locurile recurente ale romanului, unde naufragiază, în diferite momente ale existenței lor și fără să știe unii de alții, Jean Valjean și Cosette, soții Thénardier, Marius. Toate coincidențele de până acum nu sunt decât niște prevestiri ale întâlnirii pe care o vor avea cu toții - fără Cosette, dar în plus cu Javert - în sumbra căsoaie, când falsul Jondrette, falsul Fabantou se hotărăște să-i întindă o cursă falsului Monsieur Leblanc, falsului Monsieur Urbain Fabre, naivul filantrop căzut în plasa sa, pentru a-i fura două sute de mii de franci și ca să-l omoare, bineînțeles. O înlănțuire fabuloasă de fapte, în aparență banale, îl poartă pe Jean Valjean pe drumul spre cârciumarul din Montfermeil, care, ajutat de banda de tâlhari cu care operează în nopțile Parisului, îi prepară cursa, unde fostul pușcăriaș cade cu cea mai mare inocență. Tânărul Marius, îndrăgostit de Cosette, pe care a cunoscut-o și apoi a pierdut-o în Jardin de Luxembourg, este, întâmplător, chiar vecinul soților Thénardier și descoperă conspirația. Când se duce s-o denunțe la comisariat, agentul care o primește se întâmplă să fie tocmai Javert, unicul slujbaș al autorității capabil să-l recunoască pe ocnașul fugar, pe care toată lumea îl credea mort. Dar, în acea noapte incandescentă, de formidabile coincidențe, se întâmplă una și mai mare: stupefiat și scos din minți, Marius descoperă că infamul Jondrette, care plănuise răpirea lui Cosette și probabil asasinatul lui Monsieur Leblanc, pe care vrea să-l predea

---

[7] Barbey D'Aurevilly, *Les Misérables de M.V. Hugo,* Paris, 1862, p. 46: „gura unui mușuroi de furnici în care trebuie să cadă toți… precum insectele".

poliției, este omul ce îl salvase pe tatăl său la Waterloo și pe care, în testamentul lui, colonelul George Pontmercy îi ceruse să-l venereze și să-l răsplătească.

Apariția tuturor acestor persoane în clădirea lugubră, catapultate acolo de hazard, aglutinează destinele până atunci dispersate ale acestor ființe într-o unică poveste. Această răscruce epică în care se revarsă toate dramele și se înnoadă între ele sau urmează să se lege din nou după ce au fost separate luni și ani întregi, încarcă romanul cu dramatice întrebări: îl va omorî Thénardier pe Monsieur Leblanc? O va răpi pe Cosette? Va plăti Jean Valjean răscumpărarea? Va descoperi Marius că Jondrette este salvatorul tatălui său? Și odată descoperit acest fapt, va mai face semnalul convenit și-l va preda lui Javert? Îl va recunoaște Javert pe Jean Valjean?

Fascinația, emoțiile regăsite, pe care un crater narativ le trezește în cititor, se întorc de la acesta din urmă la episodul care le-a generat și de acolo se revarsă ca o baie de trăiri asupra celorlalte episoade, cele care au dus la crearea craterului și cele care se nasc din el. Șuvoiul spiritual care țâșnește din aceste întâmplări cardinale spre trecutul sau spre viitorul narațiunii este o succesiune de unde concentrice care, unindu-se cu cele născute din alte cratere, sfârșesc prin a acționa asupra întregii povești, impregnând-o cu cea mai dragă ambiție a unui romancier: iluzia vieții.

Baricada de la Chanvrerie

Dacă instrumentul de care se prevalează destinul pentru a-i cita pe protagoniști în *masure* Gorbeau este un individ sinistru, „sărmanul” Thénardier, unealta care convoacă principalele personaje pe acea străduță pierdută din cartierul Saint-Denis, să se confrunte unele cu altele în

cadrul epic al unei insurecții, mai există un alt protagonist al romanului, dar nu un personaj din carne și oase, ci, unul abstract și anonim, ca și mizeria și ca și Dumnezeu: istoria. Baricada este și ea asemenea unei curse de șoareci, un loc pândit de pericole, pe ai cărei locuitori îi așteaptă o nenorocire: închisoarea sau moartea violentă. Dar, spre deosebire de *masure* Gorbeau și de subteranele pe care autorul le numește „intestinul lui Leviatan", cei care se află aici au venit din proprie voință, știind foarte bine riscurile la care se expun, împinși - Marius - de disperare, Enjolras - de un ideal politic, spionul Javert - de un motiv profesional sau unul personal - Jean Valjean. Motivele lui Gavroche sunt mixte: curiozitate și romantism de copil mereu în căutarea aventurii, pe de o parte, și o instinctivă solidaritate cu o cauză pe care o întrevede înrudită cu spiritul lui nonconformist și cu originea lui din popor.

De asemenea, în acest caz, vedem funcționând, cu viteză accelerată, legea hazardului, care multiplică incidențele și coincidențele cu scopul ca aceste personaje să apară la baricadă și odată mai mult destinele lor să se împletească. Fără a ține cont de ceea ce înseamnă episoadele din „Război între patru ziduri" din punct de vedere social și istoric în realitatea fictivă - vom vedea acest lucru ceva mai târziu -, întâlnirea providențială a protagoniștilor în cursa-magnet de la Chanvrerie, are consecințe transcendentale în viețile lor și este germenul unor mari evenimente. Jean Valjean salvează aici viața celui mai mare dușman al lui, copoiul care i-a făcut existența un infern, lăsând să cadă în acest fel în conștiința lui Javert picătura de acid moral care-i va roade certitudinile și-l va arunca într-o stare de frământări și îndoieli, tulburându-i liniștea și împingându-l spre sinucidere. De asemenea, Jean Valjean îl salvează, printr-un act de curaj mitic, pe Marius, tânărul despre care știa că e îndrăgostit de Cosette și care o va lua de lângă el pe această fată, adică tot ce mai avea el pe lume. Sub focul puștii, care seceră existența celui mai suav și simpatic

personaj al romanului - ștrengarul Gavroche, copil abandonat de familia Thénardier, rege al rigolelor și al șmecheriilor - Jean Valjean, salvând viața lui Marius, făurește simultan fericirea viitoare a tânărului și a lui Cosette, dar și propria nefericire. Baricada, pe lângă faptul că adaugă societății fictive o dimensiune politică, prezentă până aici doar ca un fapt pasager - tema mizeriei se dezvoltă într-un plan moral, religios și social, dar nu și politic -, servește pentru a desăvârși portretul psihologic al lui Javert, specimen mai subtil decât părea la început, și pentru a arăta în Jean Valjean fisuri sufletești, adică o personalitate mai puțin schematică decât vrea să ne convingă hagiograful lui, naratorul.

Baricada este, fără îndoială, craterul major al romanului *Mizerabilii,* paginile cele mai seducătoare ale cărții. Mă refer mai ales la căderea baricadei. Asaltul trupei, rezistența revoluționarilor, cazurile de eroism individual sau de dibăcie - Jean Valjean aducând o saltea pentru a întări baricada sub tirul asediatorilor, Gavroche adunând cartușele din mijlocul străzii, fără să-i pese de ploaia de gloanțe -, asaltul și luarea redutei în toiul unei explozii de violență și sălbăticie, sunt paginile cele mai bine scrise din roman. Limbajul epic atinge o forță comunicativă enormă, dramatism epic și o plasticitate copleșitoare. Aceasta este, de asemenea, una din rarele ocazii în care naratorul uită de sine însuși și cititorul de el: „divinul stenograf” se topește în spatele personajelor și al acțiunii și povestirea capătă o înfățișare autosuficientă. Este momentul cel mai modern al unui roman clasic.

Canalele subterane ale Parisului

Al treilea crater activ care are, de asemenea, formă de cursă-magnet - loc periculos înzestrat cu o neliniștitoare și

misterioasă putere de convocare, la care se supun, docili și orbi, protagoniștii - este canalizarea subterană a Parisului și deversarea mizeriei în împrejurimile de pe malul Senei. Aceleași personaje reunite de destin în *masure* Gorbeau - Thénardier, Jean Valjean, Marius și Javert - se reîntâlnesc, prin jocul hazardului, într-un episod crucial, care apropie deznodământul acțiunii: moartea lui Javert, căsătoria lui Marius cu Cosette, finalul tragico-glorios al ocnașului.

Spre deosebire de cele anterioare, întâlnirea fortuită din acest crater nu este simultană, ci structurată în trei momente succesive în care legea hazardului apropie personajele și face ca ele să se ciocnească unele de altele, prin ricoșeu, asemenea bilelor de biliard. Javert îl întâlnește din întâmplare pe Thénardier pe cheiul Senei și îl urmărește (V, III, III, pp. 1309-2313); fugind de Javert, Thénardier pătrunde în canalele subterane și acolo dă peste Jean Valjean la capătul unei dantești traversări a subteranelor orașului, cărându-l în spate pe Marius, pe care-l salvase de represiunea ce a urmat căderii baricadei (V, III, VIII, pp. 1325-1330). Thénardier deschide porțile fostului ocnaș și rănitului pentru a putea ieși afară și aceștia ajung la lumină doar pentru a cădea în mâinile implacabilului Javert (V, III, IX, pp. 1330-1332).

Providența este, în acest caz, nu numai oribilă, cum o numește naratorul (V, III, VIII, p. 1326), ci și paradoxală. Este sinistrul Thénardier cel care, făcând pe îngerul bun, îl scoate din labirint pe Jean Valjean, dar eliberarea lui este de foarte scurtă durată, căci la puțin timp îl capturează Javert. La dramatismul acestor întâlniri și la importanța lui pentru desfășurarea intrigii, trebuie să adăugăm alt element care contribuie la fixarea acestui crater de neuitat în memoria cititorului: misterul lui. În eseul care precedă ediția *Mizerabililor* realizată de el, Marius François Guyard[8] arată că sub aparența dezordinii din roman, există un principiu structural riguros: povestea se desfășoară

[8] *Les Misérables,* Paris, Classiques Garnier, 1957, vol. II, p. XVII.

alternativ în lumea faptelor și în cea a conștiințelor sau sufletului personajelor. Perioadele de imobilitate, dilatate și uneori plictisitoare paranteze care întrerup acțiunea fizică, sunt în realitate, episoade care povestesc alt tip de întâmplări, pe care naratorul este interesat să le povestească tot atât de mult ca pe cele obiective: e vorba de conflictele morale, religioase, politice pe care le trăiesc personajele în intimitatea conștiinței lor. Aceste două planuri - viața trupului și cea a sufletului - sunt aproape întotdeauna separate în capitole diferite, dar uneori se încrucișează, și această apropiere mărește forța sugestivă a romanului.

Unul din aceste momente privilegiate, în care asistăm simultan la întâmplări dramatice din viața exterioară, fizică a protagoniștilor, dar și din viața secretă și implacabilă a sufletelor lor, este întâlnirea în trei timpi din subteranele întunecate și de pe malul Senei scăldat într-o lumină crepusculară confuză. Nici Thénardier, nici Javert nu-l recunosc pe Jean Valjean, acoperit de noroi și de mizeriile din canalele subterane. Dialogul dintre ocnaș și escroc este, de fapt, un monolog al acestuia din urmă, sincopat de monosilabe și tăceri ale interlocutorului. Prin intermediul întrebărilor, ipotezelor și propunerilor lui Thénardier vedem sclipind, într-o lumină infernală, în acea semiobscuritate urât mirositoare, toată josnicia omului-hienă care, cu ani în urmă, mișuna pe câmpul de la Waterloo jefuind cadavrele. Mintea lui de ucigaș nu poate concepe decât că trupul pe care-l căra ocnașul este al unui om pe care l-a omorât pentru a-l jefui și pe care acum voia să-l facă să dispară. Imediat fixează un preț - împărțirea prăzii - pentru a deschide grilajul spre exterior. Dar Thénardier nu joacă cinstit nici măcar această ofertă necinstită, căci ceea ce intenționează nu este doar să pună mâna pe banii presupusului cadavru, ci să îl dea pe mâna lui Javert pe presupusul asasin, pentru a scăpa astfel el însuși de polițist. Duhoarea și murdăriile locului reflectă

firea lui Thénardier, care iese la iveală în această scenă și, prin contrast, face să strălucească și mai mult noblețea lui Jean Valjean.

Are vreo influență spectacolul ticăloșiei oferit de Thénardier asupra deciziei lui Jean Valjean de a-i dezvălui polițistului propria identitate? Gestul lui pare al unui om demoralizat, sătul de a se ascunde mereu și de a lupta cu un destin potrivnic, resemnat în cele din urmă cu tot răul incomensurabil din lume. Totuși, în această întâlnire dintre Jean Valjean și Javert, oricât de dureroasă ni s-ar părea drama fostului ocnaș, faptul cel mai tulburător are loc în sufletul lui Javert. Ce se întâmplă cu el? Ceva straniu: De ce evită să-l tutuiască disprețuitor pe Jean Valjean așa cum o făcuse mereu? De ce acceptă să-l ducă pe Marius la casa bunicului, ceea ce este o încălcare a îndatoririlor sale, fapt până atunci de neconceput la el? De ce tăcerea lui morocănoasă? În acest crater care înnoadă încă o dată capetele firelor libere din *Mizerabilii,* subiectivul și obiectivul se contopesc, faptele exterioare se împletesc cu dramatismul moral, restabilind în ființa umană o unitate care, în alte părți ale povestirii, pare să nu existe.

„Eu nu sunt ca și ceilalți oameni; în mine se înverșunează fatalitatea” *(Je fais la part de la fatalité),* îi scria Victor Hugo lui Juliette Drouet[9]. E greu de acceptat o asemenea afirmație când se cunoaște viața autorului *Mizerabililor*. Dacă ceva iese în evidență în multilaterala traiectorie a omului care a fost poet, romancier, om politic, academician, tată de familie, amant multiplu, desenator, spiritist, mentor și conștiință a timpului său, revoluționar al eticii și al obiceiurilor din societatea în care a trăit, este pentru că „fatalitatea” pare să fi intervenit într-un mod foarte anemic în această extraordinar de bogată peripeție biografică, în care voința, dăruirea, sacrificiul, disciplina, încrederea în sine, ambiția, fantezia și, bineînțeles, o

[9] Scrisoare citată de Raymond Escholier, *Un amant de génie: Victor Hugo,* Paris, Arthème Fayard, 1953, p. 150.

extraordinară aptitudine pentru mânuirea limbii franceze au fost resorturile principale. Victor Hugo este unul din acei oameni în care tocmai destinul pare să cedeze supus în fața unui caracter și a unei voințe atât de puternice încât depășește toate obstacolele pe care hazardul i le pune în cale și care întoarce în folosul lui, schimbându-le sensul, toate împrejurările adverse. O mostră, dintre miile care există: lungul exil în Belgia, Jersey și Guemesey, care, în loc să-l descurajeze și să-l termine din punct de vedere politic, i-a permis să scrie cărțile lui cele mai ambițioase și i-a ridicat prestigiul civic la înălțimi mitologice. Filozofia libertății, care îl face pe om stăpânul absolut al destinului său, are în Victor Hugo un exemplu elocvent.

În lumea *Mizerabililor,* în schimb, fatalitatea este mereu la pândă și oamenii, spre deosebire de Victor Hugo cel real, rareori scapă din încercuirea ei sau îi transformă agresiunea în beneficii. Aceste coincidențe, accidente, întâlniri și rătăciri providențiale impun vieții lor direcții fatidice. Forțele lor par prea insignifiante ca să-și poată „alege" destinul într-o realitate în care, cum spune foarte bine divinul stenograf, „nimic nu este mai iminent decât imposibilul și în care prevăzutul este întotdeauna imprevizibilul" (IV, XIV, V, p. 1163). Într-o notă pentru prologul romanului, de la sfârșitul lui 1861, la care renunță ulterior, Victor Hugo scria: „Această carte nu este altceva decât un protest împotriva inexorabilului."[10] Este asta romanul *Mizerabilii*? Problema e că nu s-a dovedit - pentru că este imposibil de dovedit - că în realitatea reală există un destin prefabricat care trasează viețile oamenilor ca într-un tipar pentru figurinele de ceară, că omul este un simplu produs al forțelor superioare și incontrolabile care repartizează în mod arbitrar norocul și nenorocul, măreția sau meschinăria, fără intervenția voinței omului. În realitatea fictivă a *Mizerabililor,* în schimb, în momente

[10] *Les Misérables,* ed. Paul Ollendorf, L'Imprimerie Națională, Paris, 1908-1909, vol. I, Fantine, p. 406.

precum cele din craterele descrise mai sus, dar și din multe altele, vedem efectiv ieșind în evidență pe fruntea indivizilor, ca o marcă a fabricii, această „vână neagră a destinului”, care îi montează și îi demontează după cum are chef.

Vrea să însemne tot ceea ce am spus că e vorba de o lume fără libertate, fără responsabilitate, predeterminată în toate manifestările sale, o lume de marionete cu înfățișare de oameni? Așa ar fi dacă ar fi vorba de o lume fără contradicții, condusă doar de ordinea hazardului. Dar alte legi atenuează sau resping legea hazardului, conferind vieții fictive o complexitate și un relativism mai mari decât au lăsat să se înțeleagă cele spuse până acum.

Libertatea imposibil de atins

Ce conținut specific are în ficțiune cuvântul acesta: „libertate”, care revine atât de frecvent în gura divinului stenograf?

În nenumărate ocazii, naratorul folosește metafora „mâinii invizibile” pentru a indica schimbările situațiilor în care se găsește un personaj, pentru a motiva când este capabil să decidă el însuși ceea ce face sau când elemente, care nu depind de el: providența, hazardul îndreaptă cursul vieții lui într-o direcție sau alta. Jean Valjean crede că „providența” a hotărât pentru el să nu meargă la Arras să se predea pentru a-l salva pe Champmathieu, când se rupe roata cabrioletei și nimeni, în acel sat amărât, nu vrea să-i împrumute altă trăsură sau un cal. Dar, deodată, apare o femeie care îi oferă o cabrioletă: „I se păru că vede mâna care îl abandonase reapărând din penumbră, din spatele lui, gata să pună stăpânire din nou pe el” (I, VII, V, p. 258). Această mână, atotputernică și invizibilă, care uneori îi apasă pe oameni și îi manipulează după bunul ei plac, iar

alteori le dă drumul și îi lasă liberi să se miște în voie, ilustrează grafic dialectica libertății și a fatalității în realitatea fictivă. Oamenii sunt liberi cu intermitență, în anumite circumstanțe, în perioade de timp determinate, pentru anumite lucruri. În alte momente, situații, probleme sunt doar marionete care se mișcă în ritmul impus de mâna fatidică. Nu există posibilitate rațională de a cunoaște limitele acestor două câmpuri din viața unui om. Lucrurile se petrec la fel și în cazul comunităților. Personajele sunt incapabile să întrezărească granițele acestor lumi în care oamenii sunt liberi sau sclavi, responsabili sau iresponsabili. Și aceeași perplexitate îi cuprinde și pe cititori. Destinul intervine sau nu intervine pentru ca Jean Valjean să ajungă la timp la procesul sărmanului Champmathieu sau este Jean Valjean însuși cel care, stăpân pe soarta lui, reușește să învingă toate obstacolele? S-ar spune că divinul stenograf este la fel de dezorientat ca și noi în această privință. Există totuși momente, în care prezența acestei „mâini supreme" pare evidentă pentru personaj și pentru narator, ca în noaptea în care Jean Valjean și Cosette fug din *masure* Gorbeau și străbat străzile Parisului urmăriți de Javert și oamenii lui: „Jean Valjean, asemeni lui Cosette, nu știa unde se duce. Avea încredere în Dumnezeu așa cum ea avea încredere în el însuși. Lui i se părea că și pe el îl ținea cineva de mână, cineva mai mare ca el; i se părea că simte că o ființă invizibilă îl călăuzea (II, V, I, pp. 463-464). În acest caz, cel puțin, este evident că acea „mână" este cea care îl conduce cu generozitate pe fostul ocnaș spre strada unde se înălța mănăstirea Picpus care îi va servi de ascunzătoare lui și lui Cosette în următorii cinci ani.

Dar cum se petrec lucrurile în domeniul istorico-social? Într-un mod programat, sub influența unor mecanisme fatidice sau în funcție de succesele și erorile pe care, cu totală independență, le comit oamenii? „Mâna" capricioasă operează și în acest domeniu: uneori, din motive pe care

doar ea le cunoaște, dispune și organizează întâmplările după voința ei sau se abține de a interveni și lasă ca lucrurile să se desfășoare după înțelepciunea sau prostia, după puterea sau slăbiciunea, bunătatea sau răutatea oamenilor înșiși. Cine decide rezultatul bătăliei de la Waterloo? Napoleon, Wellington sau un hazard ale cărui fire le trage un Dumnezeu, după voia lui de nepătruns? Divinul stenograf pare că preferă această ultimă opțiune: „Dacă nu ar fi plouat în noaptea de 17 spre 18 iunie 1815, viitorul Europei ar fi fost schimbat. Câteva picături de apă mai mult sau mai puțin l-au determinat pe Napoleon să procedeze într-un anumit fel. Pentru ca Waterloo să reprezinte sfârșitul lui Austerlitz, providența nu a avut nevoie decât de puțină ploaie și un nor, neobișnuit pentru acel anotimp, apărut pe cer, dar a fost suficient pentru prăbușirea lumii” (II, I, III, p. 323). Câteva pagini mai departe, repetând că sosirea lui Grouchy pe câmpul de bătaie a decis rezultatul final, naratorul exclamă: „Așa sunt aceste uriașe potriviri, proporționale cu un infinit care ne scapă” (II, I, XI, p. 350). Desigur, dacă în acest caz este transcendentul cel care determină cursul istoriei europene conform viziunii lui infinite, puterii lui absolute, se poate oare spune același lucru despre alt fapt istoric din roman, anume revolta de stradă din iunie 1832? În acest caz, „mâna” pare să nu intervină deloc și lasă ca împrejurările obiective - hotărârea, armele și numărul adversarilor - să fie cele care decid înăbușirea rebeliunii.

În timp ce Napoleon apare în roman ca un simplu manechin al forțelor potrivnice, Enjolras ne lasă impresia unei ființe responsabile de ceea ce se întâmplă, un om care, cu o totală luciditate, alege o înfrângere fiind sigur că, postum, aceasta se va transforma într-un triumf.[11]

---

[11] Marx îi reproșa lui Victor Hugo faptul de a atribui desfășurarea istoriei unor indivizi de excepție. În prologul la a doua ediție a volumului *18 Brumar al lui Ludovic Bonaparte* (1896) îl critică pe autorul lui *Napoleon-le-Petit* că interpretează lovitura de stat din

Se înțelege că într-o realitate astfel alcătuită, în care libertatea - puterea de decizie a omului asupra faptelor ce privesc viața lui - este ceva atât de aleatoriu, de alunecos, de pasager, de arbitrar și volatil, ființa umană se simte, ca și Jean Valjean în închisoare, o nulitate, un fir de nisip purtat de vânt: „Toate acestea, legi, prejudecăți, fapte, oameni, lucruri, veneau și treceau peste el, după mișcarea complicată și misterioasă pe care Dumnezeu o imprimă civilizației, trecând peste el și strivindu-l, cu un aer calm de cruzime și cu o inexorabilă indiferență” (I, II, VII, p. 99).

Și se înțelege, de asemenea, că într-o realitate cu asemenea caracteristici, identitatea ființelor umane este ceva atât de exterior și trecător, precum hainele cu care se acoperă pe care le îmbracă. Pentru a o dovedi, să ne apropiem de locuitorii acestei ficțiuni, aceste ființe cărora le vine ca turnat epitetul „monștri arțăgoși” pe care naratorul i-l atribuie lui Thénardier (III, VIII, XX, p. 811).

---

decembrie 1851 „ca un trăsnet picat din cer”. Și adaugă: „Nu observă că, atribuindu-i o putere personală de inițiativă fără egal în istoria universală, conferă proporții uriașe acestui personaj, în loc să-l minimalizeze.” Karl Marx, *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte,* traducere, introducere și note de Elisa Chuliá, Alianza Editorial, 2003, p. 180.

III.
Monștrii arțăgoși

Bunicii noștri, cărora *Mizerabilii* le umezeau ochii, credeau că personajele îi făceau să plângă prin emoționanta lor umanitate. Dar ceea ce îi impresiona era mai degrabă caracterul lor ideal, nefirescul lor care sărea în ochi. Personajele din roman au înfățișare fizică de ființe normale, dar, prin virtuțile și defectele lor, prin felul în care se comportă, simt și gândesc, constituie o galerie de excepții. În afară de Marius, a cărui figură din acest motiv e mai șterasă printre congenerii săi desăvârșiți, nici unul dintre personajele principale nu reprezintă pe omul mediu, comun, recognoscibil, ci forme extreme și mai puțin obișnuite ale umanului: sfântul, dreptul, eroul, ticălosul, fanaticul. În loc de tipuri, romanul este populat de arhetipuri. Ceea ce în primul caz este norma, în cel de-al doilea este excepția; ceea ce în viață este specia umană, în ficțiune este caricatura, stereotipul ei. Acest lucru este azi evident pentru cititorii *Mizerabililor,* care percep imediat distanța imposibilă care îi separă de protagoniști; contemporanii apariției cărții, în schimb, nu o observau și atât prietenii, cât și dușmanii lui Victor Hugo erau de acord că romanul îi înfățișa cu fidelitate. Într-un sens subiectiv, aveau dreptate: ficțiunea descria ceea ce oamenii timpului lor voiau sau credeau că sunt, aceste ființe însuflețite de comportamentul pe care romantismul îl concepea într-o manieră schematică, de embleme ale viciilor sau virtuților incompatibile între ele, susceptibile

de a se întrupa în indivizi dintr-o bucată, care le vor afișa, fără cea mai mică abatere, în toate faptele lor. Fiecare epocă are irealitatea ei: miturile ei, fantasmele, himerele, visurile ei și o viziune ideală a ființei umane pe care ficțiunile le exprimă cu mai multă fidelitate decât orice alt gen. Cititorilor medievali, isprăvile lui Amadis sau ale lui Esplandián li s-au putut părea realiste pentru că aventurile lor fabuloase reprezentau dorințele lor cele mai scumpe; pe cititorii romantici, care erau atrași de lucrurile excesive și voiau cu ardoare ca lumea să fie compusă doar din îngeri și demoni, *Mizerabilii* i-a copleșit cu o omenire alcătuită din ființe în care lipsa de măsură era norma, iar normalul excepția.

Divinul stenograf ne asigură că ființele omenești se împart în „luminoase și „tenebroase", o imagine sugestivă pentru a defini pe cei buni și pe cei răi din roman. Dar, pe lângă această clasificare, se întrevede alta: ființe superioare și simpli muritori sau ființe comune.

Personajul fără calități

În *Mizerabilii,* principalele personaje, înainte de a fi oameni din carne și oase, sunt eroi în sensul homeric, semizei care transcend limitele omenești și, prin faptele lor concrete sau morale, prin purtarea lor rectilinie - generoasă sau feroce - se apropie de zei sau de demoni. Este cazul celor buni, ca episcopul de Digne, ca Jean Valjean, Gavroche, Monsieur Mabeuf sau Éponine, sau al celor răi, ca Javert sau soții Thénardier. În contrast cu ei, personajele mai umane din roman, la care observăm indecizie, incoerență, purtări mai nuanțate și problematice, comparate cu personalitățile menționate, lasă o impresie de mediocritate, de ființe incomplete. Marius este un bun exemplu. În viața lui obscură și monotonă există un singur

gest curajos - din fidelitate față de memoria tatălui său, își abandonează bunicul și siguranța pe care acesta i-o oferea, pentru a duce o existență precară - și dă dovadă de curaj pe baricada de la Chanvrerie. Dar, exceptând aceste două ocazii, este pasiv, oscilant, resemnat și fără ajutorul lui Jean Valjean ar fi ajuns un frustrat.

Naratorul spune, referindu-se la el: „Există un fel de a găsi eroarea mergând spre adevăr. El avea un fel de bună-credință violentă care îl făcea să ia totul în bloc” (III, III, V, p. 649). E valabilă sentința pentru nepotul lui Gillenormand? Relativ. Deoarece, pentru a descrie biografia lui Marius, Victor Hugo a folosit multe date din propria viață, romanul îl descrie pe tânăr cu mai multă afecțiune decât cea pe care o inspiră cititorului. Pentru că Marius este mai mult naiv decât inteligent, mai mult egoist decât generos, mai mult pasiv decât activ și, în experiențele cruciale cum este capcana de la *masure* Gorbeau, unde îl vedem paralizat de indecizie, sau în relația sa egoistă cu Jean Valjean, nu este la înălțimea împrejurărilor. Într-o lume în care oamenii valorează în funcție de faptele lor - prin efectul teatral al acțiunilor lor - cele două inițiative mai dramatice ale tânărului - ruptura de bunicul său și plecarea la baricada de la Chanvrerie cu prietenii săi de la A.B.C. - sunt viciate de cauze secundare. Pleacă de acasă din principiu sau din încăpățânare juvenilă, dintr-un capriciu de copil răsfățat? Dacă ar fi făcut rost de bani pentru a pleca la Londra să o întâlnească pe Cosette, probabil nu s-ar fi dus la baricadă unde pare mai mult resemnat decât convins, victimă a „acelei uimiri vizionare care precedă întotdeauna ora fatală voit acceptată” (V, I, IV, p. 1210). Este clar că el nu se află acolo din convingere politică, ci din fatalism și disperare. Nici transformarea lui ideologică nu este mai convingătoare, pare mai degrabă un rezultat al certei cu bunicul său, un fel de a se revolta împotriva autorității familiale decât rezultatul unui proces intelectual sau al

unei convingeri morale. De aceea, ideile lui politice nu îl împiedică, după un timp, să se întoarcă acasă, la Monsieur Gillenormand, să se împace cu el și să se adapteze fără scrupule de conștiință, la viața pe care bătrânul i-o rezervase din ziua în care se născuse. Iacobinismul său nu fusese decât o criză de adolescent.

Și totuși, această figură mediocră și ștearsă, cu ezitările și confuziile ei, este cea mai „realistă" din roman. Datorită ambiguităților actelor sale, el se supune cel mai puțin unei scheme prealabile; în el regăsim imprevizibilul și relativul care caracterizează o viață adevărată. Marius pare un personaj diminuat pentru că este doar un om într-o lume de giganți, pentru că acțiunile lui nu sunt grandioase nici în sfera bunătății, precum cele ale lui Jean Valjean, episcopul de Digne sau Gavroche, nici în cea a ticăloșiei, precum cele ale lui Thénardier, nici în fanatism, ca Javert, ci ambivalențe și marcate de cea mai gravă dintre carențele acestei lumi romantice: lipsa de teatralitate. Asemenea ființelor din carne și oase, Marius este o ființă contradictorie, în care alternează generozitatea și egoismul, ca mobile al comportamentului său, un om care nu poate prevedea exact consecințele ce vor conferi actelor sale valențe pozitive sau negative. Cu Cosette, cu tatăl său mort, Marius este capabil de generozitate, sacrificiu și eroism; dar cu bunicul și cu Jean Valjean se poartă rece și chiar crud. Această ambiguitate ar fi trebuit să facă din el o figură simpatică, prin asemănarea cu noi înșine, dar, dimpotrivă, îl face neviabil, ireal. Comparat cu eroii categorici care îl înconjoară și care ne inspiră iubire sau ură cu atâta elocvență, normalitatea lui Marius ni se pare anormală. Cazul său demonstrează, o dată în plus, că ficțiunea nu este viață, ci contradicția ei: o viață aparte, cu legi și reguli proprii, în care se poate întâmpla, ca în cazul lui Marius, ca excesul să ni se pară normal și „realismul" - o irealitate.

Vorbind de răii din roman, divinul stenograf îi numește monștri: „Cine nu și-a dat seama că ființele odioase sunt bănuitoare și că monștrii sunt arțăgoși?” (III, VIII, XX, p. 811). Dar monstruozitatea - inumanul - nu este doar atributul lor; ci și al celor buni din roman. La aproape toate personajele predomină, dincolo de inteligență și de rațiune, un instinct care îi ghidează fără greș în direcția care corespunde firii lor benigne sau maligne: „Într-adevăr, parcă ar exista la anumiți oameni un adevărat instinct animalic, pur și integru ca orice instinct, care creează antipatii și simpatii, care separă în mod fatal o natură de alta, care nu ezită, care nu-și pierde cumpătul, care nu tace și care nu se dezminte niciodată, limpede în întunecimea lui, infailibil, imperios, refractar la orice sfat inteligent și la toate argumentele rațiunii, și care, indiferent de cum sunt construite destinele, pune în alertă în secret pe omul-câine de prezența omului-pisică, și pe omul-vulpe de prezența omului-leu” (I, V, V, pp. 176-177). E adevărat, în timpul acțiunii vedem apărând aceste relații de ură și iubire, de prietenie și ostilitate, în mod spontan, intim determinate. Marius și Cosette s-au îndrăgostit unul de altul fără să aibă nevoie de a schimba fie și un singur cuvânt. Javert presimte în Monsieur Madeleine o pradă potențială înainte de a fi în posesia vreunei date care să-i justifice bănuielile; Jean Valjean intuiește, presimțind doar, iubirea dintre Marius și Cosette; Marius se alătură grupului de prieteni de la A.B.C., printr-un fel de osmoză, iar Thénardier, abia intrat în contact cu misteriosul vizitator care vine să o ia pe Cosette, miroase „că se afla în fața cuiva foarte puternic…” (II, III, IX, p. 436). În plan moral, mai ales, personajele lasă impresia că regăsesc instinctiv direcția bună sau rea. André Maurois spune că Victor Hugo trăia „obsedat de dualismul maniheist”, că nu putea să vadă decât albul și negrul și de aceea a întrupat în romanele lui sublimul și grotescul în personaje diferite,

de unde apar monștrii lui.[12] E adevărat, maniheismul prezidează acest roman cu ființe programate pentru bine sau rău printr-un fel de mandat ontologic. În realitatea fictivă există buni și răi și aproape nimic intermediar (una din excepții este Marius). E adevărat că, așa cum se întâmplă în cazul lui Jean Valjean, un om poate fi rău și să devină drept, dar această mutație nu alterează dihotomia morală care divide fauna omenească. Ceea ce nu găsim în realitatea fictivă sunt ființe în care, așa cum se întâmplă în lumea reală, să coexiste binele și răul, ambiguitatea și contradicțiile morale. Acest maniheism, frecvent în literatura romantică, este o moștenire a literaturii medievale și poveștilor ei exemplare unde se confruntau mereu, prin persoane interpuse, Dumnezeu și Diavolul, și care se terminau implacabil cu victoria binelui. Dar, în interiorul acestei generalizări, alte elemente stabilesc diferențe subtile în vasta clasificare care separă bunii de răi în *Mizerabilii.*

Sfântul

Monseniorul Bienvenu Myriel și Jean Valjean, care fac parte din partida drepților, nu pot fi mai diferiți. În timp ce pentru fostul ocnaș a fi drept înseamnă o cucerire eroică, uneori cu accente tragice, binele emană din monseniorul Bienvenu - ca și din Éponine sau din Gavroche - tot atât de firesc ca transpirația. El este cel mai puțin arțăgos dintre monștri, fără îndoială.

Monseniorul Bienvenu întrupează o idee: sanctitatea. În tinerețea lui, în Italia, fusese un om prosper, integrat în societate, fusese căsătorit, dar nu știm dacă în viața lui de laic a fost un păcătos, care a trecut apoi printr-o

12 André Maurois, *Olympio ou la vie de Victor Hugo,* Paris, Hachette, 1954, p. 145.

conversiune. Din momentul în care apare în roman, ca preot în Digne, ajungând să fie episcop grație unei fraze ingenioase pe care o spune Împăratului în timpul unei întâlniri întâmplătoare, personalitatea lui este dintr-o bucată, de neînduplecat în exercitarea compasiunii, a solidarității și a generozității. Mica pată care se ivește pe acest spirit pur este pruritul de a fi mâncat cu acele tacâmuri de argint care au supraviețuit naufragiului bunurilor sale, plăcere la care, îl auzim spunând, „cu greu ar putea renunța” (I, I, VI, p. 25). În realitate, renunță la ea cu ușurință atunci când e vorba să-l ajute pe Jean Valjean, care îi furase tacâmurile, scăpându-l de poliție. Pentru a-l umaniza cu câțiva stropi de imperfecțiune, divinul stenograf îi reproșează că fusese glacial cu Împăratul în perioada lui de decădere; dar, chiar inofensivul lui antibonapartism este atenuat de acțiuni generoase, cum ar fi faptul că îi dă de lucru în catedrală sărmanului soldat care își pierduse slujba pentru că își bătuse joc de Ludovic al XVIII-lea (I, I, XI, p. 53).

Monseniorul Bienvenu este bun, liniștit, blând, cu o intuiție sigură în domeniul spiritului, un optimist convins de triumful inexorabil al binelui asupra răului, care preferă exemplul în timpul slujbelor în locul predicilor, un bătrânel simpatic care, îndată ce deschide gura, are umor și bună dispoziție. Nimic nu-l înfurie, nimic nu-l scoate din bonomia lui. Când senatorul materialist și cinic lansează monologul lui provocator, dând asigurări că „bunul Dumnezeu este potrivit pentru mulțime”, în timp ce pentru bogați și rafinați este de preferat adevărul plăcerilor și al distracțiilor, prelatul îi surâde și îl felicită pentru filozofia lui (I, I, VIII, p. 34). Și descoperind un spirit onest într-un adversar, fostul membru al Convenției pe care tot orașul Digne îl detesta, nu ezită să-i ceară binecuvântarea, ca și cum ar fi vorba despre un sfânt.[13]

[13] Acest episod, adăugat în versiunea din 1860-1862, a provocat scandal la apariția romanului și a fost cel mai atacat de criticii clericali

Negare a sectarului și a dogmaticului, acest catolic este un spirit tolerant, capabil să cedeze el mai întâi. El nu-i anticipează însă în vreun fel pe preoții progresiști din secolul al XX-lea, care vor identifica religia cu acțiunea socială și politică și care vor îmbrățișa cauza revoluției - uneori și a marxismului - și vor voi să-l căsătorească pe Hristos cu Marx, în teologia eliberării. Monseniorul Bienvenu nu este un revoluționar, ci un sfânt, și personalitatea lui provine din poveștile înălțătoare ale catehismului și ale religiei populare; orice formă de violență este refractară firii lui, tot așa cum este și orice ideologie politică și chiar orice încercare de raționalizare intelectuală a credinței. Pentru el, credința e făcută mai degrabă din sentimente și iubire decât din idei; este avânt, emoție, detașare, generozitate, este acțiune mai degrabă decât teorie și doctrină. Figura lui binevoitoare pare înscrisă în genealogia acelor personaje ale Bisericii catolice - un abate Pierre, o maică Tereza - care practică mesajul evanghelic al solidarității cu cei umili, cu o abnegație departe de orice ideologie.

În *Journal d'exil,* Adèle Hugo povestește că în reuniunile de familie din Marine Terrace, capitala insulei Jersey, când Victor Hugo se pregătea să reia romanul abandonat în 1848 („din cauza revoluției"), au avut loc între el și fiul lui, Charles, discuții aprinse în jurul personajului monseniorului Bienvenu. Charles Hugo îi ataca pe preoții „dușmani ai democrației" și deplângea faptul că tatăl lui făcea din episcopul de Digne „un prototip al perfecțiunii și al inteligenței". Îi sugera ca, în locul unui preot, să inventeze un personaj cu „o profesiune liberală modernă, de exemplu un medic… Răspunsul lui Victor Hugo a fost tăios: „Nu pot să pun viitorul în trecut. Romanul meu se petrece în 1815. Pe de altă parte, acest preot catolic, acest chip înalt și pur al adevăratului preot este satira cea mai necruțătoare a preotului actual… Nu mă interesează

---

ultramontani [vezi și nota * de la p. 156 - *n. ed.*].

părerea republicanilor încăpățânați și orbi. Mă interesează doar să-mi îndeplinesc datoria... Omul are nevoie de religie. Omul are nevoie de Dumnezeu. Și recunosc cu voce tare: eu mă rog în fiecare seară..."[14] Aceasta este altă funcțiune a episcopului de Digne în roman: să exemplifice creștinismul al cărui adept era Victor Hugo și felul în care preoții acestei biserici spiritualizau viața. În întinsul său eseu introductiv al romanului, la care apoi a renunțat, *Philosophie, commencement d'un livre*, Victor Hugo cerea cititorului să citească Mizerabilii ca pe „o carte religioasă".

Misiunea principală pe care o îndeplinește episcopul de Digne în *Mizerabilii* este de a provoca transformarea fostului ocnaș Jean Valjean dintr-un om rău într-un om drept. Această conversiune, asemănătoare, dar nu identică întru totul cu cea pe care noblețea și bunătatea lui Jean Valjean o produc la final în sufletul lui Javert, este momentul cel mai important al acțiunii, căci din el derivă întâmplările cele mai hotărâtoare din roman. De aceea, monseniorul Bienvenu, deși dispare fizic chiar în prima parte, este o prezență invizibilă care însoțește ca o aură toate vicisitudinile fostului ocnaș și strălucește simbolic în episodul final, în sfeșnicele pe care Jean Valjean le ține lângă patul său de moarte, ca probă că a fost credincios până la ultima clipă contractului său cu binele la care l-a convins, la trecerea prin Digne, episcopul Myriel.

Dreptul

Jean Valjean este figura centrală a romanului *Mizerabilii,* un personaj la fel de excesiv ca și propriul său narator, un om despre care Marius poate să spună pe bună dreptate: „Are toate îndrăznelile, toate virtuțile, toate

14 Citat de Bernard Leuitliot, „Commencement d'un livre", în *Lire Les Misérables,* Paris, José Corti, 1985, p. 61.

eroismele, toate sfințeniile” (V, IX, V, p. 1478). Dacă ne referim la forța lui fizică, fostul ocnaș constituie un caz uluitor. Faptele lui trădează un colos. Asemeni unui Atlas, el ridică pe umeri căruța care-l strivea pe bătrânul Fauchelevent și îl prinde doar cu o mână pe Marius când acesta cade leșinat la baricadă, îl cară apoi pe umeri ore și ore, prin meandrele intestinului lui Leviatan. Ultima grozăvie este cu atât mai surprinzătoare cu cât pe atunci - se născuse la sfârșitul lui 1768 și înmormântarea generalului Lamarque care marchează insurecția are loc în iunie 1832 - ocnașul avea șaizeci și cinci de ani. Nu mai puțin uimitoare este agilitatea care îi permite să-l salveze pe marinarul din Toulon rămas agățat în înălțimea unui catarg sau să escaladeze ca o pisică zidul abrupt al mănăstirii Petit-Picpus, cu Cosette în spate pe deasupra, scăpând astfel din mâinile lui Javert. Aceste fapte memorabile ale lui Jean Valjean amintesc de eroii de ficțiune și, în special, de Vautrin din *Iluzii pierdute* de Balzac - până și în numele lui există unele reminiscențe - cu care personajul lui Hugo se aseamănă prin vigoarea mușchilor, prin cazierul de pușcăriaș, prin misterioasele apariții și dispariții, prin schimbarea numelui (abatele Herrera din *Comedia umană* este Monsieur Madeleine din *Mizerabilii)* și dezinteresul pentru plăcerile trupului.

Dar, spre deosebire de Vautrin, o ființă fără scrupule, Jean Valjean este o ființă prin excelență morală. Condamnat la galere pentru că furase o pâine, din cauza încercărilor repetate de evadare, pedeapsa i se prelungise, petrecând astfel nouăsprezece ani în închisoare. Acolo se remarcă mai mult prin firea lui ursuză și solitară și prin forța fizică decât prin răutate. Abia când iese din închisoare și ajunge la Digne, după ce fusese alungat de proprietarii hanurilor și ospătăriilor și este găzduit de generosul episcop, avem dovada instinctelor lui rele: furtul tacâmurilor de argint de la monseniorul Bienvenu și furtul monedei lui Petit-Gervais, micuțul din Savoya. Gestul

magnific al episcopului îi schimbă firea. De atunci, Jean Valjean începe o serie de fapte memorabile care, la capătul vieții, vor face din el o figură asemănătoare celei a Mântuitorului: „Ocnașul se transfigura în Hristos” (V, IX, IV, p. 1475).

Se poate vorbi de o evoluție în cazul lui Jean Valjean? Nu există în cazul lui un proces, un drum sinuos - îndoieli, îndreptări, căderi, schimbări - care să-l îndepărteze de eroare și să-l apropie de adevăr. E vorba de o conversiune, de o transformare subită, predestinată. Crizele pe care le suferă nu se datorează faptului că îi este greu să-și respecte obligațiile morale, purtarea demnă, de exemplu în *„l'affaire* Champmathieu” sau în relația lui cu Marius, ci neliniștii care pune stăpânire pe el când își imaginează consecințele acelor acte: întoarcerea în închisoare în primul caz, iar în cel de-al doilea pierderea lui Cosette. Jean Valjean suferă, dar nu ezită. Frământările lui sufletești nu-l conduc niciodată spre problema unei etici ale cărei precepte sunt tot atât de limpezi pentru el pe cât sunt pentru Javert dispozițiile legii. Faptul că acea morală cu care caută să-și pună de acord propria viață îi cere sacrificii atât de inumane cum ar fi întoarcerea în închisoare, unde petrecuse deja jumătate din viață pentru un delict infim, sau să se despartă de fetița care este tot ceea ce avea pe lume, nu-l determină pe Jean Valjean să pună în cumpănă acel sistem etic, ci să se vadă pe sine ca o ființă slabă și imperfectă, care nu este la înălțimea propriilor convingeri. Este el un stoic? Fără îndoială. Poate chiar un masochist. Jean Valjean este, în plus, un om cu o capacitate intelectuală deosebită: inventează o tehnică prin care se îmbogățește și are cunoștințe agricole care-i uimesc pe locuitorii din Montreuil-sur-mer (cum ar fi foloasele care se pot obține din urzici).

Desigur, spre deosebire de firescul cu care practică binele monseniorul Bienvenu sau Gavroche, a cărui bunătate are un chip vesel, vioi și surâzător, pentru Jean

Valjean a fi bun este o alegere zbuciumată, ce îl obligă să trăiască în pericol, în conflict și tortură psihologică, și face din el un personaj sumbru, lipsit de umor. O iubește cu blândețe pe Cosette, fără îndoială, și este infinit de generos cu aproapele său, dar cu greu s-ar putea spune despre el că iubește viața. Ceea ce transpare frecvent din purtarea lui este instinctul freudian al morții, care îl determină să-și provoace suferințe cu argumentul - pretextul? - ispășirii. Este adevărat, viața s-a purtat urât cu el în tinerețea lui mizerabilă, l-a vârât în închisoare cu o pedeapsă disproporționată față de culpă; pușcăria l-a privat de bucurii și de un trai normal; dar, chiar și înțelegând motivele care au făcut din Jean Valjean un lup de stepă, există între el și majoritatea muritorilor distanța care separă ființa umană de un monstru, fie el angelic sau diabolic. Povestea lui este emoționantă și indulgența lui față de călăii săi ne umple de admirație. Dar îl simțim atât de departe de noi, simpli muritori, încât cu greu l-am putea îndrăgi cu același sentiment fratern și cu simpatia pe care ne-o trezește Gavroche, pentru că omenia excesivă a lui Jean Valjean face din el un personaj întru câtva inuman.

O aură de mister, pe care nu o vom descifra niciodată pe deplin, îl înconjoară pe Jean Valjean. La fel ca în răutate, există în bunătate extreme, care scapă înțelegerii noastre, care nu se înscriu în tiparele vieții făcându-i ireali pe autorii ei. Jean Valjean ajunge de mai multe ori de-a lungul acțiunii la limita irealului, mai ales în relația lui cu Javert, la a cărui implacabilă vânătoare fostul ocnaș răspunde mereu, cu o falsă ranchiună și o mărinimie ce insinuează uneori o înclinație autopunitivă.

Cea mai misterioasă scenă din *Mizerabilii,* unul din craterele romanului, are loc în timpul capcanei pe care i-o întind lui Jean Valjean în *masure* Gorbeau soții Thénardier și banda de tâlhari de la Patron-Minette. Fostul pușcăriaș, pe punctul de a fi torturat, o ia înaintea torționarilor și își arde el însuși brațul cu un fier înroșit în foc. Rațiunea

acestui gest straniu, le spune el, este de a le demonstra că nu se teme de durere, că nu există chin fizic care să-l poată forța să facă ceva ce nu voiește. Nu numai banditii (și Marius care spionează întâmplarea din camera lui) rămân stupefiați de acest gest; la fel și noi, cititorii. Ce anume declanșează o asemenea demonstrație lăudăroasă și brutală? Dorința de a câștiga timp? Orgoliul? Este o nebunie isterică, dictată de disperare? Poate câte puțin din toate astea, dar și o manifestare ascetică de autopedepsire și de sacrificiu în care Jean Valjean și-a transformat viața din momentul în care episcopul de Digne l-a câștigat de partea binelui. O comportare care, s-ar zice, răspunde unei înclinații spre durere a personalității sale.

Acesta e singurul mod de a ajunge la Dumnezeu, după părerea lui. I-o spune lui Marius, când îi mărturisește condiția lui de fost pușcăriaș: „Dacă vrei să fii fericit, domnule, nu trebuie să ai simțul datoriei; căci, dacă îl ai, datoria este implacabilă. S-ar părea că ne pedepsește tocmai pentru că vrem să o respectăm; dar în realitate, ea ne răsplătește aruncându-ne într-un infern în care ne simțim alături de Dumnezeu. De îndată ce ne-am sfâșiat măruntaiele, ne și găsim împăcați cu noi înșine” (V, VII, I, p. 1420). Convingerea că apropierea de Dumnezeu cere renunțarea la orice formă de fericire îl face pe Jean Valjean, după dispariția lui Javert și scăpat de primejdie, să se îndepărteze de Cosette, de ceea ce iubea mai mult în această lume, și să se retragă în singurătate. La Jean Valjean binele, sfințenia au un sens antinatural.

Mai mult decât om, Jean Valjean este un supraom care se deosebește de ceilalți prin forța și talentul său și mai ales prin capacitatea de a îndura suferința. Atât de mult, încât ajungi să te întrebi dacă nu există în el o satisfacție secretă în fața nenorocirilor, care apar la tot pasul și pe care el crede că are obligația să le primească cu brațele deschise. Deși e vorba de un sfânt laic - crede în Dumnezeu și este un om credincios, dar nu și un catolic practicant -

ideea lui de datorie coincide cu cea a moraliștilor convinși că drumul perfecțiunii este cel al autopedepsirii sistematice, martirologiul. Este vorba de o morală veche, care face din om depozitarul unei vinovății ce vine pe lume odată cu el și de care trebuie să se mântuiască toată viața, știind că totul, în trupul și în jurul lui, conspiră împotriva acestei mântuiri și pentru căderea lui. Asceza și martiriul lui Jean Valjean sunt sociale, se petrec într-o lume istorică, în care răul se materializează în legi, instituții și în anumite persoane, iar binele, de asemenea, în indivizi programați să îl întruchipeze. Dar istoria și relațiile sociale sunt în *Mizerabilii* un decor în care, sub diferite măști, este reprezentată lupta ancestrală dintre principii atemporale, metafizice și religioase: binele și răul, Dumnezeu și Diavolul, cerul și infernul; Jean Valjean este opusul unui rebel; eroismul lui constă în umilința cu care se supune legii, deși propria lui existență este o demonstrație grăitoare a cât de nedreaptă este aceasta și a contradicției care există între legea Cezarului și legea lui Dumnezeu. Fostul ocnaș nu visează să refuze principiile care conduc mersul societății și nici la necesitatea schimbării lor. Dimpotrivă, din nedreptățile acestei lumi trage învățătura că imperfecțiunea umană este inevitabilă și că necesitatea resemnării și spiritul de renunțare și de sacrificiu trebuie să devină o normă de comportare. El practică de-a lungul existenței sale aceste virtuți cu o abnegație și un eroism împinse atât de mult la extrem încât devin suspecte. La capătul vieții, când, supunându-se unui imperativ moral, se îndepărtează de Cosette, naratorul descrie astfel tragedia lui: „Din proprie voință și cu propria complicitate, se privase de toate fericirile; și acum, după ce o pierduse pe Cosette cu totul într-o singură zi, trăia mizeria de a continua să o piardă puțin câte puțin” (V, VIII, III, p. 1444). În căutarea perfecțiunii, fostul ocnaș se desprinde de el însuși la fel de mult cum o fac și ceilalți. Asemenea comportament poate fi călăuzit doar de convingerea că

omul este fundamental pervers și unicul mod în care se poate depăși din punct de vedere moral este prin durere sau pentru că în această continuă umilire și batjocorire proprie descoperă o complicată satisfacție, o plăcere morbidă. Nici nu e complet exclus ca ambele rațiuni să fie, de fapt, una singură.

O lume puritană

Monștrii din *Mizerabilii* nu sunt numai arțăgoși, de obicei sunt și persoane caste. După Henri Guillemin, toate personajele capitale ale lui Victor Hugo sunt virgine: Jean Valjean, Gilliatt, Gwynplaine, Cimurdain…, dar în nici un alt roman castitatea nu este atât de semnificativă la personajele centrale ca în *Mizerabilii*, unde Jean Valjean, Javert și liderul baricadei, Enjolras, apar ca ființe asexuate și dezinteresate de femei. Chiar și personajele care trăiesc o iubire intensă, Marius și Cosette, par vaccinate împotriva sexului, demon în fața căruia cedează doar lepădăturile morale - perechea Thénardier - și care provoacă ruina și calvarul sărmanei Fantine.

Castitatea este o virtute supremă; dar și prețul sănătății și al puterii fizice. Naratorul o spune clar în cazul lui Jean Valjean: „Puterea lui care, cum știm deja, era uimitoare și foarte puțin diminuată de vârstă, grație vieții lui caste și sobre…” (V, III, IV, p. 1313). De asemenea, este remarcabilă forța lui Javert - simpla lui prezență îl impune în fața bandiților din *masure* Gorbeau - căruia, la fel ca și la Jean Valjean, nu i se cunoaște vreo soție, amantă, nici cea mai mică pasiune pentru femei. Revoluționarul Enjolras, care conduce rebeliunea la baricada Chanvrerie - un pur, un fanatic republican, un iacobin idealist -, a renunțat la sex, ca și cum sexul l-ar fi putut îndepărta de ideal și l-ar putea priva de resursele fizice și morale

necesare pentru lupta politică. În orele fierbinți de la baricadă, prietenul lui, Bossuet, afirmă că toți colegii lui care luptă alături de ei au amante și că amintirea lor îi însuflețește în aceste momente. Și adaugă: „...Ei bine, Enjolras nu are soție. Nu este îndrăgostit, dar totuși este neînfricat. E extraordinar să fii rece ca gheața și curajos ca focul" (V, I, XIV, p. 1257). Povestitorul își ia sarcina să-l corecteze pe Bossuet: Enjolras nu are soție, dar are o amantă: Patria. Iubitele abstracte pentru care Jean Valjean și Javert au sacrificat femei în carne și oase sunt pentru primul datoria față de Dumnezeu, iar pentru cel de-al doilea legea, dreptatea oamenilor.

Iubirea, sexul apar ca slăbiciuni la care marii protagoniști ai poveștii - monștrii - renunță, cu scopul de a se fortifica fizic și moral și de a fi în acest fel în condiții optime pentru a-și realiza misiunea, fie ea apropierea de Dumnezeu sau respectarea legii sau realizarea cu bine a revoluției. Împreunările, dorințele carnale sunt atribute ale mediocrităților, ale ființelor omenești pe care „vâna neagră a destinului" le face să plătească scump senzualitatea iubirii. Este cazul nefericitei Fantine. Fără tată și fără mamă, ființă anonimă, plecată din popor, sosită la Paris din Montreuil-sur-mer să-și încerce norocul, această fată blondă și cu dinți frumoși, se îndrăgostește de boemul Tholomyès și i se oferă; el o lasă însărcinată, după care o abandonează. Ce penitență trebuie să plătească frumoasa Fantine pentru că a cedat tentațiilor iubirii fizice! Va fi exploatată cu cruzime, soții Thénardier, cărora le-a încredințat fiica s-o crească, va fi dată afară de la slujbă pentru că făcuse un copil din flori, apoi, condamnată la cerșetorie și prostituție, va fi nevoită să-și vândă părul și dinții și va muri tânără fără să o mai poată vedea vreodată pe micuța Cosette... Ce de dezastre produce păcatul cărnii! În ceea ce privește sexul, morala din *Mizerabilii* se potrivește ca o mănușă moralei catolice în versiunea ei cea mai intolerantă și mai puritană.

Acest lucru este evident mai ales în iubirea dintre Marius și Cosette, care, dat fiind că și ei aparțin acelei colectivități cu valențe mediocre din lumea ficțiunii - ființele comune pot comite această practică de care s-au emancipat monștrii. Totuși, iubirea acestei perechi este de o imaterialitate dusă la extrem, sexul a fot îndepărtat în mod chirurgical de ei pentru ca relația lor să rămână exclusiv sentimentală. Înainte de căsătorie, tinerii nu-și permit decât un sărut, care nu se va mai repeta pentru că, așa cum spune naratorul, nici Marius, nici Cosette nu aflaseră că există și iubire carnală. În timpul unei întâlniri, Cosette se apleacă și își desface bluza lăsând să i se vadă gâtul; imediat Marius întoarce capul: „Exista o distanță pe care nu o încălcau. Nu pentru că o respectau, ci pentru că o ignorau" (IV, VIII, I, p. 1027). Dialogurile acestor amanți virtuoși sunt la fel de neverosimile ca și comportarea lor de îndrăgostiți și de aceea fragmentele în care stau de vorbă sunt cele mai artificiale din roman. Nici nu mai e nevoie să spunem că Marius și Cosette, care nu au avut înainte de a se cunoaște nici o altă legătură cu cineva, se căsătoresc virgini. Nunta lor are loc la 16 februarie 1833, zi în care Victor Hugo a făcut în așa fel încât să topească în roman prima lui noapte de iubire cu amanta lui și cea pe care o trăise cu soția lui, Adèle Foucher, cu unsprezece ani mai înainte, în noaptea dinspre 12 spre 13 februarie 1822. Căci în noaptea nunții, tânărul Victor Hugo, în vârstă de douăzeci de ani, era virgin ca Marius. Pe vremea aceea, credea cu fermitate că sexul era licit doar în cadrul căsătoriei. I-o și spusese lui Adèle Foucher într-o scrisoare, pe când erau logodiți, la 23 februarie 1822: „Aș avea o femeie oarecare, adică ceva foarte puțin, o tânără care i s-ar încredința unui bărbat fără a fi sigură din punct de vedere moral, de principiile și caracterul lui, de faptul că este nu numai un om decent, dar și că - și folosesc deliberat cuvântul potrivit în toată splendoarea lui - este

virgin, la fel de virgin ca și ea…” (Sublinierea aparține lui Victor Hugo.)

Înseamnă toate acestea că autorul *Mizerabililor,* adolescent și tânăr, a fost la fel de inconsistent și de spiritual ca Marius și ca monștrii din roman, și că *Mizerabilii* a recreat o lume de inocență și de sfântă oroare față de poftele carnale asemănătoare celei trăite de tânărul din roman? Dacă așa a fost, aceasta transpare mai ales în nostalgia pentru un trecut îndepărtat, căci este știut că, odată cu tinerețea, a dispărut și idealul de puritate fizică din viața lui Victor Hugo, fiind înlocuit cu o incontinență sexuală fără nici o limită. Dacă credem mărturia lui Madame Juana Richard Lesclide[15], în chiar noaptea nunții sale cu Adèle Foucher, tânărul poet a început să recupereze timpul pierdut, făcând de nouă ori amor cu proaspăta lui soție! Această bravură, imposibil de dovedit, a dezgustat-o, după cât se pare, prematur de sex pe Madame Victor Hugo, resemnându-se să-l accepte începând cu acea noapte, fără prea multă bucurie și nu pentru mulți ani, căci după nașterea celui de-al cincilea fiu al cuplului, Adèle Foucher nu s-a mai culcat cu soțul ei, pretextând că nu mai voia alți copii. (Legătura ei amoroasă cu Saint-Beuve pare inspirată mai mult de resentimente sordide și de dorința de răzbunare decât de o adevărată pasiune.)

Victor Hugo, în schimb, a continuat să facă sex cu brio, dezmințind filozofia din *Mizerabilii* potrivit căreia forța fizică și spirituală sunt în relație invers proporțională cu plăcerile trupești. În cazul lui, sexul, vigoarea fizică și avântul creator se împăcau perfect și se potențau reciproc. Totuși, Henri Guillemin, în studiul lui *Hugo et la sexualité,* semnalează că, în perioadele în care lucra mai intens la roman, apetitul sexual al marelui bărbat se atenua: „…de exemplu, când lucra furios la corectarea șpalturilor

---

15 Madame Richard Lesclide, *Victor Hugo intime,* Paris, Félix Juven, 1902, p. 197.

primelor două volume ale romanului care-i sosiseră de la tipografie, abia dacă, din când în când, îl mai interesa vreo femeie pentru a-și permite o mângâiere neatentă de om care se gândește la altceva…”[16]

În orice caz, abolirea și satanizarea sexului în *Mizerabilii* contrazic o înclinație a autorului, care, din momentul în care a pus capăt castității sale de adolescent, a avut o intensă viață sexuală cu soția lui, cu Juliette Drouet și cu numeroase alte amante sau în aventuri ocazionale. Până și în anii bătrâneții sale înaintate a continuat să facă amor cu femei de orice condiție. Anii exilului, la Jersey și apoi la Guernesey, unde Victor Hugo a luat-o cu el și pe Juliette Drouet, a cărei casă o putea zări din turnul casei sale - Hauteville House - unde scria, a fost numit de biografii săi, „epoca servitoarelor”, din rațiuni care se subînțeleg. Se culca cu ele sau doar le mângâia sau le privea dezbrăcate și, în funcție de o situație sau alta, le recompensa, plătindu-le. Grație acestei scale de remunerații - este știut cât de scrupulos era Victor Hugo în privința banilor - avem azi o mărturie de primă mână a acestor distracții sexuale, pe care și le dăruia, în același timp când - ca un exorcism moral? ca o *mea culpa*? - scria această teodicee a asexualității care este *Mizerabilii.*

Legea potrivit căreia aproape fără excepție romancierul recreează lumea în romanele lui după chipul și asemănarea demonilor personali este flexibilă și subtilă și admite abateri stranii. În *Mizerabilii,* lumea sexului a fost creată plecând de la nostalgia lui pentru adolescența și tinerețea îndepărtate, când Victor Hugo a fost - sau a vrut să fie - un tânăr la fel de pur ca irealul Marius; și, de asemenea, pornind de la o tainică și irațională respingere a pasiunii fizice, care pe el l-a posedat toată viața. Ce altă dovadă mai bună că romanul este o tentativă de recreare și de exorcism pentru cine îl scrie și, uneori, și pentru cine îl citește?

---

16 Henri Guillemin, *Hugo et la sexualité,* Paris, Gallimard, 1954, p. 96.

Fanaticul

După Jean Valjean, monstrul cel mai important din *Mizerabilii* - poate cel mai remarcabil personaj creat de Victor Hugo - este polițistul Javert. În opinia aproape generalizată a criticilor, el întrupează personajul negativ, cu sânge rece, al romanului. Nu altfel l-a conceput și naratorul, cu toate acestea el insistă să-l numească „drept", „pur" și „incoruptibil".

Bineînțeles că nu este simpatic, dar, dacă este analizat cu detașare, trebuie să recunoaștem că acest om, născut într-o închisoare, fiu al unei ghicitoare în cărți și al unui biet diavol condamnat la galere, și-a dedicat toată viața respectării legii, acționând astfel ca și ceilalți să o respecte. Dar împinge această îndatorire până la limitele unui fanatism extrem și aberant. Însă, este vinovat Javert că legea este prost alcătuită? Pentru polițist, ecuația este foarte simplă: grație muncii lui, viața se organizează în cadrul unei ordini și astfel societatea este posibilă; fără el, viața ar fi haos și dezintegrare.

Filozofia lui Javert, bazată pe două sentimente simple - respect față de autoritate și ură față de orice formă de revoltă este admirabil rezumată în fraza pe care i-o spune lui Monsieur de Madelaine: „Doamne, ce ușor este să fii bun, greu este să fii drept" (I, VI, II, p. 220). Naratorul, un romantic, detestă legea: preferă inițiativa, gesturile individuale și independente de norma comună impusă colectivității. Javert, ca și judecătorul lui Camus din *Străinul,* pune justiția înaintea vieții, iar naratorul, viața în fața justiției. Ambii însă - fără să-și dea seama - sunt de acord că aceste două lucruri sunt incompatibile. Tot ceea ce este necesar, riscant, nedrept, inevitabil și uneori inuman în relația dintre lege și viață, se observă mai bine decât în oricare altă parte, în episodul întâlnirii dintre Javert și Jean Valjean de lângă patul în care agonizează

Fantine (I, VIII, III, p. 303). Îndeplinindu-și misiunea de a-l aresta pe fostul ocnaș și rostind adevărul despre Cosette, polițistul îi dă lovitura de grație nefericitei femei.

Momentul de grandoare al lui Javert are loc la baricada de la Chanvrerie, în plină insurecție, unde iese la iveală, mai evident decât oriunde în altă parte, caracterul lui de monstru. Recunoscut de Gavroche, luat la întrebări de Enjolras pentru a afla dacă este *mouchard* (ciripitor), recunoaște imediat că este „agent al autorității”. Naratorul precizează că polițistul „își înălța capul cu semeția senină a omului care n-a mințit niciodată” (IV, XII, VII, p. 1137). Curajul lui Javert nu scade în fața lui Enjolras. Când insurgenții îl avertizează că va fi împușcat cu două minute înainte ca baricada să cadă, el îi întreabă de ce nu-l execută chiar atunci: „Pentru a nu risipi gloanțele.” „Atunci înjunghiați-mă” (IV, XII, VII, p. 1137). Arțăgos vrea să însemne, să nu uităm, orgolios, mândru. Deși se află în tabere diferite, mentalitatea lui Javert, în ciuda spiritului său meschin, nu este foarte diferită de cea a lui Enjolras, revoluționarul. Nici unul nu are îndoieli, amândoi cred într-un adevăr, într-o dreptate, căreia sunt dispuși să-i sacrifice viața, viața proprie sau a altcuiva. E vorba de doi fanatici, unul de dreapta, altul de stânga.

Ce reprezintă Javert? Un polițist? Ceva mai mult: civilizația umană, regulile, legile, tabuurile, riturile, pe care oamenii trebuie să le respecte pentru a trăi în comunitate, cu riscul ca, în caz că le încalcă, să arunce societatea în anarhie, într-o junglă unde supraviețuiesc doar cei puternici. Javert reprezintă rațiunea umană opusă instinctului și imaginației, justiția socială opusă libertății individuale, drepturile colectivității opuse celor ale indivizilor. Există ceva în el care ni se pare profund antipatic, chiar dacă recunoaștem că funcția lui este absolut necesară pentru supraviețuirea noastră în comunitate. Ce anume? Că este polițist? Doar în aparență. E antipatic pentru că el simbolizează, de fapt, mutilarea -

reprimarea instinctului și a dorințelor irațională, codificarea și încătușarea fanteziei și a viselor -, mutilare care reprezintă prețul pe care îl plătim pentru ca viața în societate să fie posibilă. Romantismul este o mișcare, care inconștient, revendică această „parte blestemată a umanului", cum a numit-o Bataille - instinctul, nechibzuința, dorințele, viața ca lux și risipă - or, în personajul Javert, Victor Hugo a întruchipat, cu o intuiție uimitoare, acest corset social, indispensabil și în același timp intolerabil pentru destinul paradoxal al ființei umane.

Javert este, ca și Jean Valjean, un supraom, un model de perfecțiune împinsă la limita irealității. Prin fidelitatea sa de câine față de norme, nu ezită să acționeze împotriva propriilor interese, ca atunci când îi cere lui Monsieur de Madeleine să-l pedepsească pentru că s-a îndoit de el că este primar, adică superiorul lui. Curajul lui are sclipiri surprinzătoare, pentru că nu ezită să-și riște viața ducându-se la baricadă pentru a-i spiona pe revoluționari, unde chiar este descoperit și condamnat. Nici măcar nu clipește când se dă ordinul de a fi lichidat și, auzind că Jean Valjean cere privilegiul de a-l omorî, el șoptește calm: „Așa e drept" (V, I, XVIII, p. 1255). E vorba de un bun perdant, glacial în înfrângere, ca și în victorie. Simțul datoriei este la el copleșitor. După ce s-a jucat cu moartea la Chanvrerie, îndată ce este eliberat de Jean Valjean, fuge la Prefectura de Poliție pentru a da raportul și „se întoarce imediat la postul lui" (V, III, IX, p. 1333). Pentru că, la baricadă, precizează naratorul, în timp ce, legat, el își aștepta execuția, Javert „observase totul, ascultase totul, înțelesese totul și reținuse totul…"; „…continua să spioneze chiar și în momente de agonie" pentru că era „un spion de prima clasă" (V, III, IX, pp. 1332-1333).

Poate că episodul cel mai intens și mai complex din roman este Cartea a patra din partea a cincea: „Javert o ia razna." Această ființă verticală, unidimensională, care părea de granit, este cuprinsă brusc de îndoieli și lumea,

până atunci logică și simplă pentru el, devine de o complexitate insuportabilă. Ce descoperă Javert, grație lui Jean Valjean? Că legea și morala pot fi diferite, chiar și potrivnice, și că lăsându-l liber pe ocnașul fugar a acționat de acord cu sentimentele și împotriva rațiunii proprii, că a preferat legii scrise, legii sociale, care îi dicta să-l readucă pe ocnașul fugar la închisoare, această confuză și nescrisă lege morală, ivită în miezul conștiinței lui individuale, care l-a determinat să întoarcă o favoare omului, care îi salvase viața la baricadă. Javert, spune naratorul, a înțeles că există binele, că există Dumnezeu. În realitate, a descoperit existența adevărurilor contradictorii, a valorilor incompatibile între ele, a inexorabilei confuzii dintre bine și rău în anumite experiențe omenești. Descoperirea că binele și răul nu sunt, cum era limpede pentru el până atunci, ceva rigid delimitat și ușor de recunoscut, ci drumuri care se întretaie și se separă și uneori se pierd unul într-altul, fără a le mai putea distinge, îl copleșește pe Javert și produce în el „conversiunea” care îl determină să se omoare. Cel mai groaznic lucru care i se întâmplă este să descopere că în propria lui ființă există ceva ce nu poate controla, un sentiment care-i întunecă mintea. Moartea lui, în abisul vârtejurilor Senei, se aseamănă cu aceea a altui monstru din opera lui Victor Hugo, piticul ticălos Habibrah din *Bug-Jargal,* care se sinucide și el într-un fel, în abisul selvelor dominicane. „El își spunea că era deci adevărat că existau excepții, că autoritatea putea să se înșele, că regula putea fi insuficientă în fața unor fapte, că nu totul putea fi înscris într-un cod. Că imprevizibilul putea să te supună, că virtutea unui ocnaș putea să întindă o cursă virtuții unui funcționar. Că monstruosul putea fi divin, că destinul îți putea întinde asemenea curse și se gândea, disperat, că nici el nu fusese la adăpost de asemenea surpriză” (V, IV, I, p. 1347).

Asemenea lui Porthos al lui Alexandre Dumas la finalul aventurilor mușchetarilor, Javert moare în prima zi din

viața lui în care are îndoieli, adică atunci când o adiere de umanitate înfioară personalitatea lui de piatră. Sinuciderea lui este cât se poate de tragică. Nu îl înțelege nimeni, începând chiar cu el însuși. Șefii lui cred că a fost o izbucnire de nebunie și chiar Jean Valjean, omul care îl umanizase împingându-l spre disperare, crede și el că Javert s-a sinucis pentru că „era nebun”. Gestul cel mai important din viața lui Javert este ignorat de toată lumea.

Îngerul cu fața murdară

Dacă romanul s-ar scurge doar pe această scenă ocupată de titani spectaculoși și sumbri, ca Jean Valjean, Javert sau soții Thénardier, nu ar fi ușor pentru cititori să rabde să-l citească fără a se plictisi pe parcursul acțiunii lui atât de întinse. Din fericire, se opun acestor personaje altele mai pline de viață, mai blânde sau mai ridicole sau mai încântătoare, ca bunicul lui Marius, Monsieur Mabeuf, sau ca Gavroche, micul vagabond din Paris, personajul cel mai greu de uitat dintre toate.

Gavroche este una dintre creațiile nemuritoare ale lui Victor Hugo, unul dintre personajele cele mai seducătoare și mai delicate ale ficțiunii, care, de la apariția *Mizerabililor* și până în zilele noastre, s-a întipărit pentru totdeauna în memoria cititorilor și a trecut dincolo de cadrul literaturii, pentru a deveni un personaj mitic care străbate limbile, țările, anii. Prezența lui, relativ scurtă în desfășurarea acțiunii, lasă o urmă nepieritoare de bucurie și omenesc, de dragoste de viață, de istețime, de sentimente curate, de curaj în fața adversităților, de puritate a spiritului, pe care sărăcia, necazurile și nedreptățile le fortifică, în loc să le stingă. Biologic, este fiul oribililor Thénardier, dar adevărații lui progenitori sunt vagabonzii *pícaro* ai romanului spaniol din Secolul de Aur,

de exemplu Buscón sau Lazarillo, de la care a moștenit farmecul, șiretenia și arta supraviețuirii. Dar și o revoltă înnăscută împotriva legilor și a instituțiilor în care simte instinctiv un dușman înverșunat al libertății lui. Dar Gavroche, deși împarte cu protagonistul romanului picaresc individualismul neîmblânzit și înclinația spre răzvrătire, nu s-a înăsprit din punct de vedere moral în lupta darwiniană pentru supraviețuire în societatea care a făcut din el un declasat. Dimpotrivă, partea cea mai atractivă a personalității lui este felul cum se descurcă mereu, fără să se gândească prea mult și fără să-și dea seama nici el, pentru a face bine semenilor săi, în același timp în care își pune în aplicare toată ingeniozitatea și viclenia pentru a trăi. Lupta lui pentru viață este extrem de dură, dar el nu își dă seama pentru că a știut să o transforme într-unul din acele jocuri pline de riscuri care îi încântă pe copii. A locui în interiorul elefantului din Piața Bastiliei nu înseamnă oare să prindă doi iepuri în același timp? Pe de o parte, statuia elefantului îi oferă lui Gavroche un adăpost împotriva frigului și a ploii, pe de alta îi transformă nopțile într-o distracție îndrăzneață și spectaculoasă.

Așa cum Javert personifică cetățeanul supus ordinii, domesticit de restricțiile și frânele care fac posibilă coexistența socială, Gavroche întruchipează individul nesupus și marginalizat, care-și apără independența și bucuria vieții împotriva legilor și regulamentelor, demonstrând, în scurta lui existență, că justiția oficială, a autorității și a instituțiilor, se bazează pe o injustiție profundă care face ca mii de oameni să sufere din cauza abuzurilor, părăsiți și neajutorați. Trăind la marginea legii, Gavroche nu face rău nimănui; dimpotrivă, este capabil să-și ajute aproapele și să contribuie, oricât de puțin, la alinarea nedreptăților și răutăților cărora le cad victime mizerabilii. Gavroche este, în felul lui picaresc, un justițiar.

Dar, mai mult chiar decât bunătatea lui, ceea ce ne încântă la micul hoinar din Paris este bucuria incomensurabilă a vieții. E mereu pe buze cu un cântecel vesel sau cu o frază hazlie și ironică prin care destinde situațiile mai încordate și instaurează în jurul lui o atmosferă de grație, vioiciune și poftă de viață, chiar și în momentele cele mai sumbre, ca atunci când este chemat să ajute să fugă pe escrocii de la Patron-Minette. Gavroche atinge apogeul de grație și umanism când sfidează moartea, ieșind din spatele baricadei pentru a aduce din mijlocul străzii o armă și proiectilele atât de prețioase pentru insurgenți. Moartea lui este unul din momentele cele mai tragice ale romanului și o premoniție a holocaustului în care vor pieri aproape toți rebelii care îl urmaseră pe Enjolras în răzmerița de la Chanvrerie.

Gavroche este o dovadă excelentă că bunătatea și răutatea, în realitatea fictivă, nu sunt ereditare; fiu al unei perechi de ființe diabolice, soții Thénardier, copilul s-a născut arhanghel, prototip al unei lungi genealogii de „îngeri cu fața murdară”, copii buni ieșiți din rigole și trăind într-o lume ostilă, care vor popula atâtea romane și filme în secolul al XX-lea.

Bunătatea și răutatea sunt o esență, un element constitutiv al ființei care, în cazuri excepționale, își pot schimba valențele chiar la aceeași persoană, cum se întâmplă cu Jean Valjean. Soților Thénardier, bineînțeles, nu li se întâmplă nimic asemănător. Din ziua în care cârciumarul apare în roman, ca un animal care se hrănește cu hoituri pe câmpia de la Waterloo, jefuind cadavrele învinșilor, până când dispare, departe, în America, având oribila ocupație de vânzător de sclavi, toate faptele, toate gândurile și toate planurile lui dovedesc esența perversă, lipsa de scrupule, cruzimea, condiția lui de excrescență umană, de personaj al nopții și al crimei. Deși mai puțin conturat decât el, chipul soției sale, cârciumăreasa, completează foarte bine ființa fără sentimente și fără pic

de omenie, care este bărbatul ei. Felul în care Madame Thénardier o tratează pe Cosette dovedește că pentru această femeie nu există nici o limită a cruzimii.

Și totuși acești „părinți teribili” au conceput împreună nu numai pe Gavroche, ci și pe delicata și blânda Éponine, altă ființă din ficțiune în chip misterios atinsă de grația lui Dumnezeu. Iubirea ei secretă pentru Marius, pe care o trece sub tăcere chiar și vorbărețul narator, limitându-se doar la a o face să transpară discret numai din purtarea fetei, este unul din momentele cele mai delicate ale romanului. Cele două fiice ale lui Thénardier au nume literare. Mama lor citea romane siropoase, de prost gust, și luase din ele numele de Éponine și Azelma. Dar, Éponine nu este doar o ființă bună și tragică, ci are și un aer fantomatic, după cum observa Pierre Albouy.[17] Éponine este descrisă în roman în chip fantasmagoric, mai mult ca un spirit, decât ca o ființă în carne și oase. Marius zărește „prin ceață” cele două fete ale familiei Thénardier, le vede fugind și pierzându-se în întuneric și se gândește că înainte i se păreau două *jeunes filles* cu chip de îngeri; acum sunt *les goules* (vampiri). Éponine este „asemănătoare cu umbrele din somn”, pleacă și vine în mansardă „cu îndrăzneala unui spectru”. Ea este „trimisa întunericului” care îi dezvăluie lui Marius „toată dimensiunea înspăimântătoare a nopții”. Apare brusc în grădina bătrânului Mabeuf, iar acesta, urmărindu-i pasul ușor, crede că vede „o flacără neastâmpărată”. Această fată fantomatică li se arată hoților din banda Patron-Minette și îi împiedică să jefuiască locuința lui Cosette din rue Plumet: apariție misterioasă în noapte, „pupilele ei înroșite, ca ale unui spectru, îi fac pe bandiți să dea înapoi, simțind parcă ceva supranatural”.

---

17 Pierre Albouy, *La création mythologique chez Victor Hugo,* Paris, José Corti, 1963, pp. 200-201.

Personaje colective

Lista personajelor din *Mizerabilii* este extrem de numeroasă, aproape ameţitoare, dacă ţinem cont de figuranţii care servesc de fundal eroilor şi personajelor principale, în situaţiile şi împrejurările desfăşurării acţiunii: puşcăria, fabrica, mănăstirea, câmpul de bătălie, revoluţia de stradă. Pentru a multiplica această faimă umană şi a conferi realităţii fictive amprenta totalităţii, la care aspiră orice ficţiune, în *Mizerabilii* există, alături de personajele individuale, grupurile de oameni sau personajele colective. Aceste fiinţe funcţionează ca părţi inseparabile ale unei fiinţe multiple. Le uneşte o anumită afinitate socială şi psihologică, în cazul studenţilor boemi - Blachevelle, Fameuil, Listolier şi Tholomyès - şi nostimele croitorese, amantele lor - Zéphine, Dahlia, Favourite şi Fantine - o placentă gregară din care, doar la sfârşitul zilei de petrecere şi plimbare, care le reuneşte pe cele patru perechi, se detaşează viitoarea mamă a lui Cosette. Până atunci, de-a lungul unei foarte întinse scene, cei patru boemi şi cele patru modiste sunt aproape greu de deosebit, acţionând, vorbind şi bucurându-se la unison, ca şi cum fiecare dintre ei sau ele ar fi părţile însufleţite ale unei fiinţe cu patru feţe, o caracatiţă având în loc de tentacule, persoane.

Fragmentele unde se petrece scena, în Cartea a treia a primei părţi, intitulată „În anul 1817” (Capitolele de la II la IX) sunt precedate de o enumerare ameţitoare şi hazlie în acelaşi timp, o cronică a marilor fapte şi întâmplări din acel an, ceea ce creează o atmosferă potrivită episoadelor în care, spre deosebire de cele precedente, personajelor individuale le vor urma două personaje colective: studenţii boemi şi cuceririle lor feminine pe care, surpriza de la sfârşitul petrecerii, se pregătesc să le abandoneze.

Studenții revoluționari de la A.B.C. cu care intră în legătură Marius, după ce părăsește casa bunicului său, funcționează de asemenea ca un personaj colectiv, mai ales la început, când este foarte greu să faci vreo deosebire între ei. Enjolras, Combeferre, Jean Prouvaire, Feuilly, Courfeyrac, Bahorel, Lesgle sau Laigle, Joly și Grantaire nu sunt, până în momentul baricadei, nimic altceva decât o ființă cu multe fețe. Tineri nonconformiști născuți în Midi (cu excepția lui Laigle) și stabiliți la Paris, unde au aceleași preocupări și împărtășesc aceleași obiceiuri. Cititorul, la început, se străduie să distingă ce e specific la fiecare dintre ei, în afară de nume; curând își dă seama că efortul e inutil, căci, deși în aparență sunt mai mulți, e vorba de o singură ființă diseminată în chipuri, care se completează și se potrivesc în inițiative, dialoguri și comportament. Abia mai târziu, în proba baricadei, personajul colectiv trece printr-un proces de diversificare ierarhică și se vor profila tipuri individuale mai mult sau mai puțin independente, între extremele pe care le reprezintă republicanul radical și liderul lor, Enroljas, pătruns de idei și idealuri, și bețivul Grantaire, un pesimist și cinic ce se duce la bătălie doar din prietenie pentru primul.

Alt personaj colectiv important din *Mizerabilii,* deși prezența lui este mai puțin vizibilă decât cele precedente - ceva natural, căci cei care îl compun aparțin speciei „tenebroșilor” -, este banda Patron-Minette. Babet, Gueulemer, Claquesous, Jondrette și Montparnasse, pe care Thénardier îi recrutează pentru ambuscada din *masure* Gorbeau, stârnesc un fior de groază de fiecare dată când se ivesc, mereu în penumbră, ca ieșiți din infern, pentru că simpla lor prezență bandităscă și feroce, nimbată de duhorile închisorilor și de un cazier încărcat, prevestește sânge, delict, crimă. Aproape că nu li se aude vocea; abia dacă siluetele lor se zăresc în clarobscurul în care se mișcă, de parcă lumina zilei i-ar putea dezintegra.

Umblă mereu în grup, ca și cum acum, când sunt liberi, s-ar simți legați în continuare de lanțul de condamnați - de la care vin și unde se vor întoarce -, lanț care a pecetluit între ei o fraternitate de răufăcători, convertindu-i într-o lighioană umană cu cinci capete, zece labe și zece brațe.

Deși cu o vizibilitate mai mică decât cele de până acum, alte personaje, mai șterse, pasagere și efemere, precum ocnașii, colegii lui Jean Valjean din închisoarea din Toulon, Brevet, Chenildieu și Cochepaille, măicuțele de la Petit-Picpus, soldații de la Waterloo, membrii gărzii naționale care reprimă insurecția din Paris și mulțimea care participă la carnaval pe stradă în ziua când Marius și Cosette se căsătoresc, apar în roman ca un orizont animat - corul spectacolului - în fața cărora își joacă rolurile - admirabili, crunți sau mediocri - eroii poveștii. A reprezenta: un verb care în roman trebuie înțeles ca un sinonim pentru a trăi. Pentru că în roman viața este o mare scenă de teatru și personajele - bune și rele, semizei sau nulități, întunecate și luminoase - sunt niște actori magnifici.

IV.
Marele teatru al lumii

Eroul din *Mizerabilii* se numește Jean Valjean, dar în închisoare, datorită puterii sale ieșite din comun, ceilalți deținuți îl rebotezaseră Jean le Cric, în timp ce pentru gardieni era doar un număr: mai întâi 24601 și apoi 9430. De altfel, instabilitatea apelativă este chiar și mai veche, anterioară nașterii eroului lui Victor Hugo, căci tatăl acestui țăran din La Brie probabil nu se numea Valjean, ci Vlajean, o poreclă rezultată din contracția expresiei *Voilá-Jean,* Iată-l pe Jean! (I, II, VI, p. 88).

Odată liber, Jean Valjean va fi Monsieur Madeleine, prosper industriaș și primar în Montreuil-sur-mer, iar la Paris, rentierul Monsieur Leblanc, Urbain Fabre, și în mănăstirea Petit-Picpus, Ultime Fauchelevent sau mai simplu, „celălalt Fauchelevent”, cum obișnuiau să-i spună măicuțele. Dansul numelor lui Jean Valjean nu se termină aici, căci în diferite momente ale acțiunii - la fel se întâmplă și cu alte personaje - cade în anonimat, prin decizia naratorului, care, ca și cum ar da în cărți identitatea făpturilor create de el, brusc își lăsă personajul fără nume și se referă la el în mod enigmatic „omul”, „persoana”, „ființa umană”. Se întâmplă nu o dată. De exemplu, în Cartea a treia din partea a doua - „îndeplinind promisiunea făcută moartei” - în capitolele care povestesc întâlnirea lui Cosette din pădure, în întunericul nopții, cu necunoscutul care o ajută să care căldarea cu apă și apoi o răscumpără din mâinile familiei Thénardier, identitatea lui

Jean Valjean este ocolită, cam naiv, căci cititorul îl recunoaște imediat. Și, ca și cum nu ar fi de ajuns numele pe care el însuși și le inventează, există altele pe care i le atribuie ceilalți oameni; în Montreuil-sur-mer, când vecinii săi află că Monsieur Madeleine este un *galérien,* clevetesc că numele lui adevărat era „oribil: Béjean, Boyean, Boujean” (I, VIII, V, p. 309).

S-a spus că nestatornicia numelor personajelor provine din sărăcia care „îi lipsește de ceea ce societatea asigură altor oameni: individualitate, cuvânt, conștiință, trecut personal, identitate”.[18] Dar în transformările de nume există ceva mai mult decât o motivație socială. Prin aceste jocuri, naratorul nu vrea să ne înșele, ci să ne subjuge, urmărind convențiile scenei, caracterul teatral al acțiunii pe care o povestește, reprezentația care e, de fapt, romanul *Mizerabilii.* Viața în el este spectacol, iar personajele, niște actori, care se supun rolurilor din scenariul melodramatic, care își schimbă deseori înfățișarea - sau numele - așa cum se întâmplă frecvent în reprezentațiile cu farse din teatrul popular.

Într-un eseu intitulat „Les Misérables-Theâtre-Roman”[19], Anne Ubersfeld amintește că Victor Hugo a scris primele însemnări pentru *Mizerabilii* în pauzele din timpul redactării piesei de teatru *Les Jumeaux* (*Gemenii*) și că a început să scrie la roman aproape imediat după eșecul premierei cu piesa *Les Burgraves.”*[20] Romanul se naște când Victor Hugo nu încheiase definitiv etapa de autor dramatic și este plauzibil, într-adevăr, ca tehnicile și

---

18 Guy Rosa, „Réalisme et irréalisme des Misérables”, în *Lire Les Misérables,* Paris, José Corti, 1985, p. 220.

19 Anne Ubersfeld, „Les Misérables-Theâtre-Roman”, în *Lire Les Misérables,* Paris, José Corti,1985, pp. 119-134.

20 Această piesă, jucată în premieră la 7 martie 1843 la Comedia Franceză, nu a avut decât 36 de reprezentații și a fost cea care i-a adus cei mai puțini bani autorului. Publicul râdea de anumite versuri, critica a fost batjocoritoare, iar caricaturiștii au ironizat-o. Victor Hugo nu a mai scris teatru de atunci.

structura genului dramatic să fi trecut inconștient în ficțiunea pe care o scria, imprimându-i de la început un caracter teatral. Pentru că, e adevărat, teatrul ocupă un loc central în roman, în tema lui, în atmosfera în care evoluează personajele, mai ales „mizerabilii" povestirii, precum Gavroche, soții Thénardier și escrocii din banda Patron-Minette; de asemenea, teatrul este prezent în felul de a nara acțiunea și în comportamentul unor personaje - mimică, gesturi, tirade. Pentru Anne Ubersfeld, Gavroche - care, înainte de a-și căpăta numele permanent, se numește Grimebodin și apoi Chavroche - este personajul cel mai teatral din roman, nu pentru că purtarea lui este mai ales histrionică, ci pentru că micul vagabond frecventează teatrele - pe ușa din dos - și are relații cu lumea trupelor de comici, care îi permit să asiste gratis la spectacole. În plus, cercetătoarea observă că toți cei din banda Patron-Minette - Babet, Guelemer, Claquesous (care se autoporeclește *Pas du tout,* Nimic-nimic, iar apoi la baricadă își spune *Le Cabuc*) - au ori au avut legături cu teatrul de bulevard, ca mimi, comici sau actorași de melodramă. Nu e nici o îndoială, romanul trădează „o teatralitate de duzină, un teatru social al crimei, un carnaval al ororii" (p. 124).

Adjective pentru spectacol

Într-un dosar pentru *Mizerabilii,* s-a descoperit că Victor Hugo elaborase această listă de adjective: *étonnant, extraordinaire, surprenant, surhumain, surnaturel, inouï, fauve, sinistre, formidable, gigantesque, sauvage, colossal, monstrueux, difforme, effare, frissonnant, lugubre, funèbre, hideux, épouvantable, ténébreux, mystérieux,*

fantastique, nocturne, crépusculaire.[21] Nu sunt adjective adunate la întâmplare, din necesități stilistice, ci însușiri care trebuiau să caracterizeze atmosfera romanului *Mizerabilii.* Și, nu e nici o îndoială, Victor Hugo și-a atins țelul, căci toate aceste adjective se potrivesc perfect romanului său dramatizat.[22] Nici unul din aceste adjective nu se referă la realism, la o reprezentare care să reproducă lumea cotidiană, ușor de identificat de experiența cititorului. Toate trimit la o „altă" lume, de excese, de exagerări, de surpriză și culoare. O lume asemănătoare celei închipuite în melodramele cele mai jenante din teatrul pentru marele public. O lume care a trecut de pe scenă în paginile romanelor-foileton și care a atins apogeul său cu *Misterele Parisului* de Eugène Sue (publicat în foileton începând cu 19 iunie 1842 și până la 15 octombrie 1843, în *Le Journal des Débats),* roman pe care Victor Hugo l-a citit entuziasmat și pe care l-a devorat, digerându-l cu folos în capodopera lui, *Mizerabilii.*

Dacă recitim această listă de adjective, observăm că aproape toate par concepute pentru a defini pe unul din răii romanului: pe „tenebrosul". Thénardier, negustor și escroc, exploatator și criminal înnăscut, ale cărui apariții au loc mai mult noaptea decât ziua, căci simte o irezistibilă atracție pentru umbre, pentru a trăi ascuns. După Jean Valjean, el este personajul care își schimbă cel mai des numele: Thénardier în Montfermeil, în Paris se va numi Jondrette, nume sub care va comite toate infracțiunile. Când scrie scrisori cu scopul de a cerși bani, dându-se drept artist dramatic sau om de litere, se deghizează sub apelativele de Genflot sau Fabantou. Javert, în schimb, are

---

21 În Henri Guillemin, *Pierres, op. cit...*p. 267.

22 Nu trebuie să ne mire, de aceea, că *Mizerabilii* este romanul după care s-au făcut cele mai multe adaptări de teatru, de teatru radiofonic și de film, că există atâtea versiuni adaptate pentru copii, desene animate sau benzi desenate și că i-a inspirat pe atâția pictori, desenatori sau graficieni.

un singur nume - nu are însă nume de familie -, dar nu din acest motiv este mai puțin teatral (deși mai sobru în felul de a vorbi) decât celelalte personaje, căci și pe el îl vedem deghizat în cerșetor la biserică pentru a-l spiona pe fostul ocnaș, căruia, împingând la maxim histrionismul, îi cere de pomană, iar Jean Valjean chiar îi dă. Nici numele fiicelor lui Thénardier nu sunt stabile: cea mică fusese botezată Gulnare, dar sfârșește prin a se numi Anzelma; pe cea mare, Éponine, Cosette o numește prescurtat: Ponine.

De foarte tânără, datorită pletelor de „culoarea soarelui”, lui Fantine i se spunea Blonde, iar adevăratul nume al fiicei lui Fantine cu Tholomyès este Euphrasie, dar mama ei îi spunea Cosette și cu acest nume apare cel mai frecvent în roman. În Montfermeil i se spune Ciocârlia. Marius, înainte de a o cunoaște, își imaginează că se numește Ursule. Madame Thénardier o numea de obicei „Javră fără nume” sau „Aia”, fără să-și poată imagina că această orfană pe care o disprețuia și o exploata acum, când se va căsători, pe lângă faptul că va dobândi un nume de familie, va obține și titlul de baroneasă Pontmercy. Dar continua schimbare a numelor - deghizări, măști - nu este singura trăsătură care marchează teatralitatea personajelor, condiția lor de actori; chiar și fără a-și schimba numele, ei interpretează mai multe roluri diferite: Marius din tinerețe, legitimist ca și bunicul său, când ajunge să-și revendice tatăl, devine bonapartist și apărător aprig al Imperiului. La fel se întâmplă și cu Cosette: copil, este foarte diferită de adolescenta care, după cinci ani petrecuți în mănăstirea Petit-Picpus, iese pentru a înfrunta viața, de mână cu protectorul său, transformată într-o mică burgheză fără mister și fără entuziasm, și aproape s-ar putea spune că și fără suflet din cauza palorii, a indiferenței cu care se lasă purtată de viață. Printre schimbările de roluri pe care le trăiesc personajele, unul din cele mai notabile este cel al lui Monsieur Mabeuf, fostul trezorier al bisericii Saint-Sulpice, care, din pasionat

îngrijitor al plantelor lui și dintr-un blând botanist amator, pașnic și liniștit în adevăratul sens al cuvântului, după ce ajunge în cea mai neagră mizerie, îl vedem ajungând la baricadă de pe strada Chanvrerie, unde este luat drept „un reprezentant al poporului”, drept un „regicid” și unde va muri ca un erou.

Gestul, frumusețea și viața

Schimbarea de nume și de porecle, de măști, roluri și funcții, a condiției lor de ființe care în loc să trăiască, reprezintă - în cazul celor pentru care a trăi înseamnă a reprezenta - presupune în primul rând consecința subordonării totale față de naratorul *Mizerabililor,* acest regizor, a cărui personalitate invadatoare absoarbe suveranitatea personajelor și care trage în voie sforile, transformându-le în marionete. Naratorul este singura ființă total liberă din această lume, singura care se bucură de propria voință, fără nici o restricție. Personajele pe care le face să dispară și le resuscitează după cum are chef au inițiative și purtări restricționate, pentru că, asemenea actorilor, trebuie să se supună unui scenariu, unor acțiuni și unor discursuri care le-au fost riguros atribuite și pe care le interpretează sub ochiul vigilent, neobosit, al regizorului care, la primul semn de neascultare al personajului, acționează și îl dă la o parte, monopolizând acțiunea.

Această relație între divinul stenograf și personajele din *Mizerabilii* amintește de cea stabilită de Calderón de la Barca, între Autor și plăsmuirile lui, într-unul din cele mai faimoase autosacramentale (mistere medievale), *Marele teatru al lumii,* care, după părerea istoricilor literari, a fost scris, probabil, spre 1635. Și nu doar din acest motiv există afinități între cele două opere. Drama calderoniană este o

alegorie a destinului omenesc sau al istoriei, concepută ca o farsă teatrală, un simulacru histrionic al vieții autentice, care nu este cea a trupului, ci cea a sufletului. O spune cât se poate de clar Lumea: *La teatru treceți drept adevăruri/ Că acesta e un teatru de închipuiri*. [23]

Viața este o ficțiune: doar după moarte ființa umană accede la viața adevărată. Viața pământească este o reprezentație în care fiecare bărbat și fiecare femeie au un rol repartizat de un Autor de care fiecare ființă omenească depinde ca un sclav de stăpânul lui. Autorul acestui mister calderonian are asupra creaturilor sale aceeași autoritate totală, covârșitoare și asfixiantă pe care o are naratorul în *Mizerabilii* și libertatea de care se bucură în roman personajele este identică celei pe care o au actorii pe scenă: parcursul vieții lor - începutul și sfârșitul și drumul care merge de la leagăn la mormânt - este trasat într-un mod inflexibil și inevitabil. Personajele romanului ar putea să-i spună divinului stenograf ceea ce, în numele tuturor congenerilor săi, îi spune Regele Autorului, în *Marele teatru al lumii*: *Nici viață, nici rațiune nu avem/ Pulbere suntem la picioarele tale;/ Suflă deci această pulbere,/ Ca să reprezentăm/ Suflet, sentiment, putere.*

Totuși, interpretându-și rolul, acești sclavi se bucură de o marjă de inițiativă, de improvizație și inovație care, uneori, se confundă aproape cu liberul arbitru și reușește să comunice spectatorului senzația că, dat fiind că își joacă atât de bine rolul, cu atâta pasiune și convingere, nu joacă teatru, ci trăiesc și că viața lor, prin urmare, nu este supusă unui scenariu, ci se bucură de riscurile și incertitudinile celor care sunt liberi și decid ei înșiși propriile acțiuni. Ca și în *Marele teatru al lumii,* în romanul lui Victor Hugo nu are importanță cât de bogat, de atrăgător și de strălucitor este spectacolul, realitatea

---

[23] Toate citatele sunt luate din Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo,* ediție și studiu preliminar de John J. Allen și Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1997.

primordială, aceea unde are loc drama profundă, nu este viața precară a trupului și a faptei, ci cealaltă viață, invizibilă, eternă, care precedă și urmează ficțiunii.

Actorii din *Mizerabilii,* la fel ca în teatru sau în film, nu dau întotdeauna impresia că se mișcă în ritmul sforilor trase de narator. Depinde de rolurile lor, dintre care unele - cel al lui Gavroche, de exemplu - personifică spiritul nesupus și par dotate cu o spontaneitate de care alte personaje nu beneficiază. Dar depinde, de asemenea, de abilitatea cu care își interpretează personajul, de aptitudinile lor histrionice. Toți au asemenea aptitudini, iar unii, cum e comicul romanului, Monsieur de Pontmercy, în cel mai înalt grad, căci se simte ca peștele în apă în atmosfera de farsă, caricatură și paroxism în care îl plasează naratorul.

Teatralitatea personajului - a lumii din *Mizerabilii* - iese la iveală, în plus, în felul lui de a vorbi și prin caracteristica particulară a dialogurilor. Totul este foarte bine gândit pentru a emancipa romanul de realitatea reală și pentru a-l transforma în realitate fictivă. Naratorul și creaturile lui caută mereu impactul emoțional. Gesturi ample, fraze de efect în finalul discursurilor, asemenea oratorilor care vor să smulgă aplauze și apoi, monologurile care sfârșesc prin a eclipsa interlocutorii și a lăsa în scenă doar actorul și discursul lui. Unele monologuri încep ca dialoguri, dar, la un moment dat, se transformă în solilocvii, uitând de interlocutori, iar personajul, la ieșirea din scenă, se adresează direct spectatorilor.

Violența stă mereu la pândă în reprezentație. Situațiile sunt exagerate până la limita ruperii de verosimilitate, ceea ce totuși rareori se întâmplă, datorită măiestriei cu care regizorul spectacolului stopează, răcește sau temperează excesul atunci când acesta amenință să distrugă credibilitatea subiectului și să îl prezinte ca o caricatură a realului. Într-adevăr, realitate romanului este, asemenea spectacolelor, o realitatea independentă în sine.

Manipulând și organizând într-un mod inteligent ingredientele realității, naratorul construiește o altă realitate.

În spatele multor inițiative și comportamente se află căutarea unui efect cu ajutorul gesturilor și al unor manifestări ieșite din comun. Există ceva mai teatral decât moartea boemului Grantaire, care, în timp ce tovarășii lui se pregătesc să lupte și să moară pentru idealurile lor, se îmbată vesel, dezinteresat de toată acea excitație justițiară, dar care, când se trezește din aburii de alcool, nu are nici cea mai mică reținere să pună mâna pe pușcă și să ucidă alături de Enjolras - doar din prietenie - pentru că îl idolatrizează? Toate morțile din roman sunt de efect, unele cinematografice, ca aceea a lui Gavroche, M. Mabeuf și Enjolras la baricadă, iar altele sunt marcate de destinul din tragedia clasică, așa cum e cazul lui Fantine în spitalul Montreuil-sur-mer, sau cea a lui Jean Valjean în casa lui din rue de l'Homme-Armé. De asemenea, este tragică - raciniană - moartea lui Javert, aruncându-se în abisul lichid al vârtejurilor Senei. Deși mai puțin violentă, moartea „Convenționalului"[24] G, în Digne, are un aer de operă; după părerea lui Bernard Leuilliot, reproduce „moartea lui Socrate", la ora apusului, apusul soarelui coincizând cu frigul, care îi cuprinde corpul, îi paralizează pe rând membrele, ajungând la inimă, moment în care apare tânărul păstor „care își asistă stăpânul în felul discipolilor lui Socrate".[25]

Lumini și umbre

[24] Membru al Convenției Naționale din timpul Revoluției Franceze (*n .tr.*).

[25] Bernard Leuilliot, *op. cit.,* în *Lire Les Misérables, op. cit.,* p. 73.

Nu numai ființele umane se împart în „luminoase” și „tenebroase”; și întâmplările au loc la lumina zilei sau în întuneric și nu este întâmplător; ele se supun unei preconcepții dramatice riguroase, care aprinde ziua pentru ca în timpul zilei să izbucnească iubirea și contemplarea frumuseții, de exemplu în Jardin du Luxembourg unde se duce Marius pentru a o urmări pe Cosette, sau o scufundă în întuneric pentru ca pe întuneric bandiții din gașca Patron-Minette să-și pună la cale fuga sau tâlhăriile și crimele.

Penumbra, lumina palidă, stingându-se, ștergerea siluetelor și contururilor și apariția umbrelor este ora potrivită pentru mister, întâlniri ciudate, vedenii, coșmaruri, surprize și revelații. Una din scenele de neuitat din roman precedă răscumpărarea lui Cosette de către Jean Valjean din mâinile cuplului Thénardier. Toată secvența are loc într-o seară care devine noapte: cruzimea perechii care se poartă urât cu fetița pe care o exploatează și maltratează - e îmbrăcată în zdrențe, are un ochi umflat de la bătaia cârciumăresei - pe care apoi o trimite să aducă apă, trebuind să traverseze pădurea pe întuneric. Acolo, în timp ce fata, încovoiată de greutatea căldării și moartă de spaimă, merge aproape orbește, intervine salvarea ei, prin providențiala apariție a acelui necunoscut gigantic, care, fără nici un cuvânt, îi ia căldarea și îi strânge mâna, transmițându-i o promisiune de siguranță și de iubire care-i va schimba radical destinul. Scena este lentă și ceremonioasă, presărată cu toate condimentele foiletonului romantic și care, datorită unei inteligente dozări a ingredientelor, ne subjugă din punct de vedere emoțional, anihilându-ne conștiința critică.

Decorurile

Și locurile unde se petrece acțiunea au o nuanță teatrală, căci de multe ori par simple decoruri, construcții artificiale instalate în roman pentru ca, datorită naturii lor insolite și stridente, să sublinieze simbolic caracterul de altă lume, de altă realitate, al atmosferei romanești. Sub acest aspect, se distinge clar marele elefant din Piața Bastiliei, pe care hoinarul din Paris, cu ingeniozitatea și fantezia lui, l-a transformat în propria locuință. Gavroche distorsionează rațiunea de a fi a enormului elefant, transformând arhitectura lui de circ într-o reședință bizară, clandestină, încastrată printre măruntaiele de metal și lemn ale construcției proboscidiene, un cuib secret care să-l apere de ploi și vreme rea, dar unde trebuie să fie mereu în stare de alertă, din cauza asediului armatelor de șoareci care își disputau cu el acel spațiu pe care, asemenea lui, îl colonizaseră.

Și nu mai puțin teatrală decât elefantul din Bastilia este acea căsoaie dărăpănată și labirintică, cu viespăraia de declasați și ticăloși, care este *masure* Gorbeau. Acolo, în acea hrubă lugubră, sumbră, misterioasă, unde, urmând legea locurilor-magnet, se reunesc Jean Valjean, Cosette, Marius, Thénardier și Javert, are loc episodul cel mai teatral al romanului, în care, ca în narațiunile gotice sau în teatrul macabru, îl vom vedea pe falsul Monsieur Leblanc, sechestrat de Thénardier și bandiții din Patron-Minette, luând-o înaintea torturilor cu care îl amenințau sechestratorii, arzându-și brațul cu un fier înroșit în foc. Scena uimitoare, ieșită din comun, pare un act menit să surprindă și să emoționeze, mai mult decât pe bandiți, pe noi, cei care, în spatele lui Thénardier și al complicilor lui invizibili, privim spectacolul: noi, cititorii, suntem adevărații destinatari ai acestui gest trufaș ieșit din comun.

Învingătorul de la Waterloo

De aceea, nu e nimic surprinzător că, într-o lume de o asemenea natură histrionică și teatrală, naratorul proclamă cu totală convingere că „Omul care a câștigat bătălia de la Waterloo nu a fost învinsul Napoleon, nu a fost nici Wellington care ceda la ora patru și era disperat la cinci, nu a fost nici Blücher care nici măcar nu a luptat; omul care a câștigat bătălia de la Waterloo a fost Cambronne” (II, I, XV, p. 356). Atunci când înfrângerea era deja sigură, Cambronne, un „obscur ofițer” aflat în fruntea unui „careu” al gărzii imperiale, rezista încă tirurilor artileriei engleze, ce îi decima oamenii. Somat de un general englez - poate Colville, poate Mailland - să-și salveze viața, pe a lui și pe a soldaților lui, și să se predea, Cambronne le răspunde: *Merde*! (II, I, XIV, p. 356).

Autorul acestei îndrăzneli a fost adevăratul erou al acelui măcel care a pecetluit sfârșitul lui Napoleon și al Imperiului pentru că, după cum explică divinul stenograf: „A sfida cu un astfel de cuvânt tunetul care îl va omorî înseamnă să învingi” (II, I, XV, p. 356). Înjurătura duhnitoare a lui Cambronne se înalță în zbor, în afara istoriei, spre teritoriul atemporal al mitului, ca un simbol, ca o imagine care rezumă în esența ei tot ceea ce a fost mai frumos și sublim în acea tragedie istorică. Și de aceea, furibundul *Merde*![26] este „poate cel mai frumos cuvânt pe

---

26 Un *Merde*! despre care nu e sigur că l-ar fi pronunțat Cambronne. Maurice Allem, în ediția *Mizerabililor* îngrijită de el (Paris, Bibliothèque de La Pleiade, Gallimard, 1951, pp.1155-1156), rezuma controversa neîncheiată pe această temă. După unele păreri, fraza în discuție a fost mai bombastică: ,,Garda moare, dar nu se predă!”, deși Cambronne, care a supraviețuit bătăliei de la Waterloo, a negat întotdeauna că ar fi spus așa ceva. Dar, conform unuia dintre colegii săi de închisoare din Anglia, Monsieur Boyer-Peyreleau, Cambronne recunoștea că a răspuns ofițerului englez cu acest faimos cuvânt vulgar, în timp ce își dăduse jos pantalonii și se bătea cu palma peste fund.

care un francez l-a pronunțat vreodată!” (II, I, XV, p. 356). Ca în teatru, ca în artă, în realitatea fictivă din *Mizerabilii* formele sunt cele care creează conținutul și care conferă vieții și istoriei rațiunea lor de a fi.

Putrefacția umană

Pe de altă parte, acest *rahat* pe care Victor Hugo a îndrăznit să-l tipărească în romanul său și care a provocat mânia multor critici de bine este mai mult decât o exclamație care exprimă curajul, demnitatea, eroismul unui obscur militar care, pronunțându-l, capătă proporții uriașe și intră în nemurire. Este, de asemenea, o substanță care proiectează realitatea ei murdară și pestilențială asupra unei părți centrale a existenței, o componentă a întunericului și a subpământului, acel decor de coșmar și miasme în care se petrece episodul cel mai „tenebros” al romanului.

Poate cea mai spectaculoasă scenografie a acestei reprezentații este episodul „Intestinul Leviatanului”, labirintul de catacombe ale Parisului, pe care Jean Valjean le străbate la întâmplare, cu Marius în spate, scufundându-se în noroi, rătăcit în întuneric, riscându-și de mii de ori viața, aproape fără speranță, dar fără să șovăie, găsind putere în voința de a face bine, care la el se confunda cu voința de ispășire și autotortură. Acest întuneric urât mirositor, în ale cărui culoare cu pietre umede, supurante, se adună deșeurile, gunoaiele, excrescențele marelui oraș, este o groapă de bălegar, o metaforă, o prefigurare a infernului, o sublume a ororii unde este foarte firesc ca demonul Thénardier să se miște cu dezinvoltura celui ce se află acasă.

Când, în momentele care precedă căderea baricadei de la Chanvrerie, Jean Valjean se strecoară sub pământ cu

Marius fără cunoștință, acțiunea face una din opririle ei tipice și naratorul se îmbarcă într-un neașteptat solilocviu în care, uitând complet de desfășurarea acțiunii, târăște literalmente cititorul, pe spațiul a șase capitole, printr-un rahat mult mai dens, mai gigantesc și puțind mai îngrozitor decât cel metaforic și verbal, pe care Cambronne i-l aruncă în față adversarului său englez la Waterloo: e vorba de rahatul scurgându-se prin cele patruzeci de leghe ale „intestinelor" Parisului. Extraordinare pagini: începe cu o entuziastă descriere științifică a calităților excrementelor ca îngrășământ pentru fertilizarea pământul arabil și a foloaselor materiale pe care o bună guvernare le-ar putea obține din dejecțiile umane[27] și se transformă încet-încet într-o radiografie a canalelor subterane și a haznalelor orașului, ca o oglindă grandioasă a abjecției care reflectă adevărul vieții - „Istoria oamenilor se reflectă în istoria haznalelor" (V, II, II, p. 1285) - într-o relatare amănunțită a etapelor pe care le-a parcurs construcția acestui păienjeniș de coridoare, puțuri, beciuri, care primește, depozitează și evacuează o putrefacție care nu este numai materială și fizică, ci și psihologică, morală și metafizică. „Haznaua este conștiința orașului", „un cinic care spune totul" dat fiind că în canalizarea subterană, „prin care trece istoria", percepem o „sinceritate a mizeriei" și respirăm „putoarea enormă a catastrofelor sociale" (V, II, II, pp. 1286-1287). Exemplele se acumulează, spicuite de-a lungul istoriei din vechile orașe din Orient și din Biblie, din Evul Mediu și din Parisul milenar, ale cărui măruntaie pestilențiale le explorează, într-o aventură plină de peripeții asemănătoare cu cele ale personajelor homerice sau ale descoperitorilor de oceane și continente, de-a lungul a șapte ani - din 1805 până în 1812 - un erou civil, pe care naratorul îl compară

---

27 După părerea lui Pierre Albouy, *op. cit.,* p. 86, nota 150, Victor Hugo a luat ideea excrementelor omenești ca fertilizant din Pierre Leroux, autorul cărții *La grève de Samarez*, 1n care se regăsește această idee genială.

cu marii generali din timpul lui Napoleon: Bruneseau, inspector general al salubrității în Imperiu, ale cărui rapoarte despre inspectarea canalizării Parisului Victor Hugo le-a consultat, printre alte documente, pentru a scrie Cartea a doua din Partea a V-a, numită „Intestinul Leviatanului”.

Când divinul stenograf reînnoadă firul povestirii și îl vedem pe Jean Valjean începând să străbată catacombele pariziene, cărând în spate, ca pe o cruce, trupul leșinat al lui Marius, decorul în care pătrunde nu mai face parte din aceeași realitate în care avusese loc rebeliunea și căderea baricadei de la Chanvrerie. Întunericul urât mirositor prin care va rătăci, printre substanțe în descompunere, resturi fetide, fel de fel de lighioane, resturi în putrefacție, este nu numai groapa cu scursori a Parisului, ci și „subsolul” uman descris de Mihail Bahtin în studiul lui despre Rabelais[28], acel teritoriu corporal murdar în care viața este alcătuită din urină și rahat, unde se acumulează mizeria și vâscozitățile, toate otrăvurile pe care organismul trebuie să le elimine pentru a nu se descompune[29]. Călătoria fostului ocnaș prin sistemul de canalizare al Parisului este atât o călătorie fizică, dar și una inițiatică în căutarea unei ieșiri, cea a supraviețuirii materiale și cea a sănătății spirituale, a mântuirii.

Această interminabilă și somnambulică *via dolorosa* a lui Jean Valjean cu încărcătura omenească din spate rezumă, în paginile finale ale întinsului său roman, lunga lui penitență, viața lui dedicată ispășirii, cu sacrificii indescriptibile, pentru o vină îndepărtată. Faptul că, la capătul acestei încercări supreme, Jean Valjean reușește să

---

28 Mihail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento,* Barcelona, Barral Editores, 1974.

29 În excelenta lui carte despre romanele lui Victor Hugo, Victor Brombert semnalează că autorul *Mizerabililor* a anticipat teoriile lui Mihail Bahtin despre grotesc și carnavalesc. *Victor Hugo and the Visionary Novel,* Massachusetts, Harvard University Press, 1984, p. 71.

iasă la suprafață, pecetluiește mântuirea lui definitivă; a trecut proba, a ieșit victorios din această bătălie împotriva întunericului, a mizeriei și scârnăviei. Astfel, s-a eliberat de rău. De aceea, când, în cele din urmă, zărește ieșirea, fostul pușcăriaș „se îndreaptă, tremurând, înghețat de frig, încovoiat de greutatea muribundului pe care-l căra, cu noroiul șiroind pe el *și cu sufletul plin de o stranie lumină*" (V, III, VI, p. 1322; *s.n.*). Imediat după aceea, vâna secretă a destinului îi va da un premiu, eliberându-l și de Javert, acest dușman care, ca un gând rău, îl urmărea în mod implacabil de atâția ani.

Deși mai puțin spectaculoase și pitorești decât teatralitatea monumentală din „Intestinul Leviatanului", aproape toate celelalte decoruri în care se desfășoară acțiunea romanului trădează o intimă afinitate cu faptele care au loc, așa cum luminile și umbrele nu pot fi separate. Acest lucru e valabil atât pentru baricada de la Chanvrerie, cât și pentru mănăstirea Petit-Picpus, acea enclavă din afara timpului și a istoriei, pentru hanul lui Thénardier din Montfermeil, locuința extrem de modestă a lui Monsieur Mabeuf, plină de plante și flori exotice, grădina din rue Plumet cu vegetație abundentă și puternice arome sălbatice, care ascultă cuvintele de amor pe care și le spun Marius și Cosette, și chiar și căsuța sobră a monseniorului de Digne. Personaje, obiecte și peisaje nu sunt reale în *Mizerabilii,* ele sunt parte din ficțiune. Dar meșteșugul alcătuirii lor nu este rupt complet de viață, ci, așa cum se întâmplă cu scenografia din operele izbutite, este un simulacru atât de convingător și de autentic că nu doar ne emoționează și ne exaltă, dar ne și face să-l considerăm drept viață adevărată.

Viața ca ficțiune

Acest context conferă tot sensul dansului numelor în care par că se topesc personajele. Nu există nici o îndoială că, prin scamatoriile la care apelează naratorul, jucându-se cu identitatea plăsmuirilor sale, nu urmărește decât să mărească expectativa, să-l dezorienteze pe cititor pentru ca apoi să-l surprindă în momentul când scoate masca personajelor, descoperind ceea ce deja se știa. Sub aceste intenții conștiente - tehnice - se profilează o alta, mai profundă, care are legătură cu natura realității fictive. Acolo, identitatea omului este schimbătoare, tranzitorie, atât de alunecoasă și de volubilă, încât, propriu-zis, nici nu există. Sau, mai degrabă, există doar ca identități pasagere, pe care le adoptă actorii când ies pe scenă pentru a da viață eroilor de ficțiune. Ființele omenești nu au *o identitate* - o esență -, ci mai multe; identitățile lor sunt niște existențe provizorii, cărora împrejurările le impun anumite roluri ce au înscris un anumit apelativ (o anumită mască).

Scena unde este reprezentată în mod simbolic această condiție volubilă a identității oamenilor - deghizări care acoperă un vid existențial - este *„l'affaire* Champmathieu", un proces, care are ca scop stabilirea identității unui om. Este sau nu este Jean Valjean biata ființă care trebuie să apară în fața tribunalului? Nu doar judecătorii, autoritățile și publicul, care umple până la refuz sala înclină să creadă că da, el este, datorită dovezilor convingătoare prezentate de poliție drept probe. Până și Jean Valjean însuși are îndoieli. Intrând în sala de judecată din Arras, are senzația unei dedublări și, într-o halucinație, se vede pe banca acuzaților, luând chipul lui Champmathieu: „Avea în fața ochilor, o viziune insolită, un fel de întruchipare a momentului cel mai oribil din viața lui, interpretat de o fantasmă" (I, VII, IX, p. 278). Adevărul este că, dacă Jean Valjean, învingându-și frământările sfâșietoare, care îl chinuiseră toată noaptea, nu și-ar fi dezvăluit identitatea în fața tribunalului, prezentând dovezi clare că el este omul

pe care îl căutau, bietul Champmathieu ar fi fost pedepsit în locul lui - numele și persoana lui substituite de altul - și ar fi rămas convertit în Jean Valjean cu toate consecințele care decurgeau de aici.

Se întâmplă așa cu persoane, dar și cu anumite fațete, experiențe și trăsături ale lor. Pentru că tatăl lui Marius, colonelul Pontmercy, se înșelase crezând că Thénardier, șacalul de la Waterloo, îi salvase viața, Marius își va manifesta gratitudinea și se va simți îndatorat pentru acest gest generos, pe care cârciumarul nu-l făcuse niciodată, căci el se afla pe câmpul de bătălie (noaptea, desigur) doar pentru a jefui cadavrele. Personajele romanului nu risipesc niciodată această confuzie și atât Marius, cât și tatăl lui consfințesc ideea unui Thénardier care nu este decât altă ficțiune în interiorul ficțiunii.

Romanele, mai ales marile romane, nu sunt mărturii și nici documente despre viață. Sunt altă viață, dotată cu propriile însușiri, care se naște pentru a discredita viața adevărată, opunându-i un fel de miraj care, părând că o reflectă, o deformează, o retușează și o reface. Așa cum spune Anne Ubersfeld, romanul *Mizerabilii* „construiește un univers paralel, care nu are vreo pretenție să fie realitatea referențială, dar care este un mod de a se susține într-un spațiu imaginar în care cuvântul teatral se aude ca un cuvânt de joc, adică de dorință”[30].

O extraordinară reprezentație, într-adevăr, în care, datorită coerenței elementelor ei și subtilității distanței pe care și-o ia față de realitatea pe care se preface că o arată, ficțiunea se eliberează de ea, punându-i în față o imagine ce o neagă. O reprezentație uriașă, atât de ambițioasă încât cuprinde timpul complet, societatea și istoria care au inspirat-o și unde, pe lângă protagoniști, mișună toată figurația, corul multiplu, acele personaje-colective, care multiplică omenirea cuprinsă în spectacol până la a ne transmite iluzia copleșitoare că *Mizerabilii* este Marele

[30] Anne Ubersfeld, *op. cit.,* p. 126.

Teatru al Lumii, ceva neverosimil, magic și totalizator precum *Aleph* al lui Borges în care se află cuprinse toate experiențele, faptele și nenorocirile, toată josnicia și măreția aventurii umane.[31]

[31] Într-un poem din *Feuilles d'automne,* „La pente de la rêverie”, în care poetul are pe neașteptate o viziune a universului, Victor Hugo face o enumerare care anticipează celebrul vers „Am văzut marea populată, am văzut zorii și înserarea…” din *El Aleph* de Borges: *Alors, tours, aqueducs, pyramides, colonnes, / Je vis l'intérieur des vieilles Babylones, / Les Carthages, les Tyrs, les Thebes, les Sions / D'où sans cesse sortaient les générations. / Ainsi j'embrassai tout et la terre, et Cybelle / La face antique auprès de la face nouvelle; / Le passe, le présent; les vivants et les morts; / Le genre humain complet comme au jour du remords…*

V.
Bogați, săraci, rentieri, leneși și haimanale...

Într-un discurs despre prostituție, care urma să intre în partea a treia a *Mizerabililor* și la care autorul a renunțat după aceea, divinul stenograf face deosebirea între istorie, responsabilitatea oamenilor și fatalitatea pe care ființa omenească trebuie să o accepte cu resemnare, dat fiind că este neputincioasă în fața ei: „Cantitatea de fatalitate, care depinde de om, se numește Mizerie și poate fi eradicată; cantitatea de fatalitate care depinde de necunoscut se numește Durere și trebuie privită și cercetată cu înfiorare. Să ameliorăm ceea ce poate fi ameliorat și restul să îl acceptăm așa cum e.”[32] Cu alte cuvinte, nedreptățile sociale - ignoranța, mizeria, exploatarea, erorile justiției - pot fi atribuite oamenilor și pot fi eliminate sau diminuate printr-o bună guvernare a societății. Dar, chiar dacă dispare nedreptatea, nu va dispărea rația de suferință, care corespunde fiecărui destin individual și, dat fiind că nu putem face nimic împotriva acestei fatalități, trebuie să o acceptăm ca făcând parte din condiția umană. Fraza lui Victor Hugo precedă cu un secol distincția pe care o va face Camus între istorie, în care omul are puteri depline, și metafizică, în care soarta ființei umane este ireversibilă.

---

[32] *Reliquat des Misérables,* L'Imprimerie Naționale, Paris, Paul Ollendorf, 1908-1909, vol. II-III, p. 554.

Pesimismul ontologic și optimismul istoric susțin filozofia romanului, afirmă naratorul *Mizerabililor* când meditează la injustiție și destin, meditație care se repetă frecvent. Confirmă această filozofie faptele pe care ni le povestește? Este atât de clară granița între cele două situații din viața personajelor? Este nedreptate socială sau fatalitate succesiunea de nenorociri care jalonează viața atâtor personaje? Dacă în cazul unora dintre ele, de exemplu Jean Valjean sau Gavroche, se poate discerne procentajul de rele datorate unei societăți prost alcătuite și cele care fac parte dintr-un destin inevitabil, în cazul altora, cum este Éponine, linia de demarcație dispare. Nefericirea acestei fete se datorează atât faptului că este fiica unui bandit și tată denaturat, cât și faptului de a se fi îndrăgostit de Marius, care nu o iubește și nici măcar nu-și dă seama de iubirea ei. La fel ca în cazul lui Éponine, se întâmplă cu multe personaje în care individualul și socialul se amestecă în așa fel încât este imposibil de distins, în fericirea și nefericirea lor, ceea ce poate fi atribuit proastei alcătuiri a societății sau voinței divine insondabile. În orice caz, viziunea problemei sociale, a istoriei și a condiției umane, care se desprinde din roman, este mai puțin schematică decât cea pe care o propun discursurile naratorului. Așa cum viața este mereu mai complexă decât teoriile, care au pretenția să o exprime, tot așa istoria unei vieți este întotdeauna mai mult decât o simplă înșiruire de teorii ale celui care o povestește.

În scurtul epigraf al *Mizerabililor* pe care îl semnează în Hauteville House la 1 ianuarie 1862, prin care înlocuiește „Prefața filozofică”, Victor Hugo consfințește clar că scopul romanului este denunțarea nedreptății sociale și încercarea de a o remedia: „…cât timp va exista pe pământ ignoranță și mizerie, cărți de felul acesteia nu vor fi complet inutile.” Aceste rânduri răspândesc o boare de optimism: literatura are rolul de a combate răul social, contribuie la îmbunătățirea istoriei, este unealta

Progresului, în care autorul crede orbește. Totuși, acel Victor Hugo care completează romanul în 1860-1862 nu este același cu cel care l-a început în 1845, nici cel care a revăzut manuscrisul în 1851. Spre deosebire de acei scriitori, care încep prin a fi revoluționari și sfârșesc devenind reacționari, Victor Hugo tânăr a fost monarhist, legitimist și *vendéen*[33], la fel ca mama lui, apoi orleanist în timpul lui Louis Philippe; la bătrânețe, liberal, republican, iar în zilele Comunei, vag socializant și anarhist. A fost o evoluție firească sau una din interes, dictată de oportunism? Până la venirea la putere a lui Ludovic Bonaparte, în timpul căruia a fost în opoziție, și mai ales după lovitura de stat din 2 decembrie 1851, schimbările politice ale marelui scriitor pot fi bănuite de oportunism, căci coincid mereu cu direcția puterii, care îi oferea onoruri și recompense (bani, leafă, favoruri). Chiar și în timpul opoziției sale din Parlament față de Louis Bonaparte - 1850-1851 - pe măsură ce guvernul devenea tot mai de dreapta și mai militarizat, perioadă în care atitudinea lui este vizibil dictată de convingere, pozițiile politice ale lui Victor Hugo ni se par la fel de îndoielnice ca și cameleonica lui filozofie, care l-a determinat să scrie această notă în septembrie 1848: „Eu sunt roșu cu roșu, alb cu albii, albastru cu albaștrii. Cu alte cuvinte, sunt pentru popor, pentru ordine și pentru libertate.”[34]

Exilul a fost decisiv în evoluția lui ideologică și l-a salvat pe scriitor de omul public, căci în 1851 Victor Hugo părea sufocat de greutatea vieții sociale și academice, de aventurile erotice și ocupațiile politice. Exilul l-a catapultat spre poziții liberale și radicale și această transformare se simte pe deplin în *Mizerabilii.* De aceea, felul lui de a aborda problemele politice și sociale - concepția lui despre

---

[33*] *Vendéen* (în fr. în original): insurgent regalist din Departamentul Vendée din timpul Revoluției Franceze *(n. tr.).*

[34] Victor Hugo, *Choses vues,* sept. 1848, Paris, *Histoire,* Laffont, p.1091.

istorie - diferă considerabil în prima și a doua versiune a romanului. El era conștient de acest lucru, așa cum indică o notă pe care o scrie pentru a-și atrage sieși atenția că trebuie să modifice opiniile politice ale lui Marius pentru a le pune de acord cu noua sa viziune politică: „De reformat tot bonapartismul lui Marius, astfel încât să fie democratic și liberal”[35] și eliminarea din versiunea din 1860-1862 a unui lung text, care ar fi trebuit să înceapă Partea a patra a romanului - *Câteva pagini de istorie* - scris în 1848, pentru că în el susținea că republica era incompatibilă cu Franța.[36]

Nepotul lui Monsieur Gillenormand parcurge în roman o evoluție ideologică asemănătoare celei a lui Victor Hugo. Și la un moment dat, Victor Hugo chiar a simțit nevoia, în timpul celei de-a doua redactări a *Mizerabililor,* să explice transformările lui politice printr-o confesiune despre ceea ce a fost: „…ilogic și cinstit, legitimist și volterian, creștin literar, bonapartist liberal, socialist bâjbâind în regalitate…” Adaugă apoi că a fost toate acestea cu bună credință și că „în tot ceea ce a scris nu se va găsi niciodată nici măcar un rând împotriva libertății”[37].

Această digresiune biografică nu este gratuită, căci transformările politice ale autorului, în anii în care a scris romanul, au legătură - în cazul lui Marius într-un mod

---

[35] *Reliquat des Misérables, op. cit.,* vol. II-III, p. 608.

[36] *Reliquat des Misérables, op. cit.,* vol. IV, pp. 356 și următoarele.

[37] *Reliquat des Misérables, op. cit.,* vol. IV, p. 347. René Journet și Guy Robert, în *Le Mythe du peuple dans Les Misérables* (Paris, Éditions Sociales, 1964, p. 214) citează un alt text inedit al lui Hugo în care rezumă evoluția lui politică, text pe care îl consideră din 1849-1850, dar care pare posterior: „Iată mai jos fazele succesive pe care le-a traversat conștiința mea, de la vârsta la care mintea mi s-a deschis și am început să iau parte la transformările politice și fluctuațiile sociale ale timpului meu, înaintând mereu, fără ezitare, spre lumină: 1818 regalist, 1824 regalist liberal, 1827 liberal, 1824 liberal socialist, 1827 liberal, 1828 liberal socialist, 1830 liberal socialist democrat, 1849 liberal socialist democrat republican” (p. 7).

explicit - cu anumite contradicții și cu conținutul politico-social uneori tulbure al romanului. Cum a putut fi considerat vagul idealism reformist din *Mizerabilii* de atâția critici ai vremii sale, incendiar și subversiv? Pentru că reacțiile lui don Narciso Gay, citate în primul capitol al cărții mele, sau cele ale episcopilor spanioli care au ordonat arderea cărții, nu au fost singurele manifestări dure împotriva a ceea ce multora li s-a părut o carte amenințătoare, imorală și periculoasă pentru ordinea publică. Și un mare număr de cititori au fost de acord cu Barbey D'Aurevilly crezând că scopul romanului era „dinamitarea tuturor instituțiilor sociale, una după alta, cu ceva mai ucigător și distrugător decât pulberea de tun, care aruncă în aer munții: cu lacrimile și pietatea"[38].

Cum s-au schimbat vremurile sau, mai degrabă, cum s-a îmblânzit dreapta și cum s-a exacerbat stânga! Căci această carte subversivă și îngrozitoare, în autopsia pe care o face problematicii sociale nu trece mai departe de a recunoaște că societatea este rău alcătuită dat fiind că „legea sfântă a lui Hristos guvernează civilizația noastră, dar civilizația nu e pătrunsă de spiritul lui Hristos!" (I, V, XI, p. 196). Rezultatul este că există mizerie materială și morală, aberații precum pedeapsa cu moartea, un sistem judiciar și penitenciar inuman și colosale prejudecăți religioase, morale și sociale. Toate acestea trebuie schimbate, desigur, și vor fi, mai devreme sau mai târziu, căci progresul este destinul inevitabil al civilizației umane. Cine va învinge mizeria? Învățământul, educația, școlile. Cine va pune capăt sărăciei? Caritatea, solidaritatea, spiritul de dreptate și cuceririle științei. În societatea viitorului, pătrunsă de spiritul creștin autentic, vor dispărea sărăcia - nu cei bogați -, prejudecățile, pedeapsa capitală și se vor umaniza închisorile. Toată lumea va avea acces la învățământ și, odată cu cultura asimilată în sălile de clasă, va dispărea noaptea erorilor și ororilor din istoria

[38] Barbey D'Aurevilly, *op. cit.*, p.5.

omenirii. Pentru că „Adevărata diviziune umană este aceasta: luminații și tenebroșii; iată țelul de urmat! De aceea exclamăm: «Învățământ! Știință! A învăța să citești echivalează cu descoperirea focului; fiecare silabă rostită aruncă scântei»” (IV, VII, I, p. 1009). Ceea ce i-a înfuriat atât de mult pe conservatorii epocii nu era o carte anarhistă, nici socialistă, ci una timid liberală și social-democrată.

Idealism reformist

Teoreticienii viitorului acelei societăți care, mai devreme sau mai târziu, va sosi odată cu scurgerea istoriei, sunt personajele cele mai politice din roman: Convenționalul G și Enjolras. Din primul, Victor Hugo și-a făcut propria portavoce. În el și-a transpus ideile despre progresul ineluctabil, despre Dumnezeu, ca forță motrice a istoriei și convingerea că, în ciuda excelor de la 1793, Revoluția Franceză este evenimentul cel mai important pentru omenire din era noastră. Personajul are caracteristici profund romantice: este un ciumat social, un individ față de care societatea din Digne manifestă „un soi de oroare” și pe care îl ține la distanță. Care este crima acestui bătrân pe care naratorul se limitează la a-l menționa doar cu litera G? Este vina de a fi fost membru al Convenției, instituție regicidă, care în ianuarie 1793 a aprobat pedeapsa cu moartea împotriva lui Ludovic al XVI-lea (deși G a votat împotrivă, opunându-se pedepsei capitale). În mica provincie alpină din Franța Restaurației, acest om reprezintă toate monstruozitățile Restaurației, și enoriașii monseniorului Bienvenu îl privesc cu neîncrederea și dezgustul pe care le inspiră un animal dăunător. O asemenea atitudine este dictată de ignoranță, prejudecăți și stupiditate, trăsături prin care în *Mizerabilii* se

caracterizează colectivitățile, ființele gregare, în contrast cu indivizii. Într-adevăr, Conventionalul G este un om drept, cinstit, idealist, generos, profund moral, un sfânt laic - un alt drept din carte - așa cum o dovedește monseniorul Myriel în lunga lor conversație. Întreg capitolul *Episcopul în prezența unei lumini necunoscute* (I, I, X), adăugat în 1861 de exilatul la Jersey, capitol care a fost cauza unor atacuri furibunde ale criticilor conservatori, trădează o profundă afinitate între cei doi oameni în aparență ireconciliabili, revoluționarul și episcopul, o consonanță de sentimente, coduri de comportament, idei sociale, aspirații morale și chiar credințe. Ceea ce trebuia să fie un contrapunct sfârșește prin a fi o identificare aproape totală, după cum observă monseniorul Bienvenu când, după ce primește „acea lumină necunoscută" a Conventionalului, sfârșește prin a-i cere binecuvântarea. Într-adevăr, ideologia Conventionalului G nu are de ce să-l sperie pe bunul episcop de Digne. Bătrânul crede în Dumnezeu și în mersul speciei umane spre lumină, crede că revoluțiile sunt prețul care trebuie plătit pentru perfecționarea progresivă a societății - flacăra, cu o frumoasă metaforă, „brutalitățile progresului" - și că Revoluția Franceză a fost „pasul cel mai puternic făcut de geniul uman de la venirea lui Hristos". Nu scuză excesele din 1793, dar le explică drept consecințele injustițiilor acumulate de secole de abuzuri sociale. Ca și naratorul, ca și Victor Hugo, Conventionalul G crede că doar cultura va eradica injustițiile, căci tirania din lume înseamnă ignoranță. Conștiința omului înseamnă „cantitatea de știință înnăscută care există în noi".

Acest idealism optimist față de destinul istoriei omenirii nu e deosebit, în esență, de cel al revoluționarului Enjolras, judecând după viziunea lui despre viitor, descrisă cu dramatism în predica pe care o ține tovarășilor lui de revoltă, de la înălțimea baricadei, cu puțin înainte de a muri. Acest text este, ca toată partea a cincea a romanului,

un adaos din 1860-1862 și ocupă un capitol intitulat semnificativ: *Ce orizont se vede de la înălțimea baricadei* (V, I, V). Credință în progres, încredere în sosirea unei societăți în care libertatea individuală și justiția socială vor conviețui pașnic, certitudinea că progresul științei - a adevărului științific - va face ca adevărul moral să pătrundă în om și în societate, toate acestea constituie bazele ideologiei tânărului revoluționar. Omul „domină materia" deja, așa cum o demonstrează faptul că hidra anticilor se numește acum *steamer,* dragonul *locomotive* și grifonul *ballon.* Omului îi mai lipsește doar să „realizeze idealul" (identic cu cel al lui Saint-Simon și al saint-simonienilor: ca știința să ajungă la guvernare): „Realul guvernat de adevăr, acesta este scopul." Secolul al XIX-lea a dus la capăt descoperirile științifice și secolului al XX-lea îi revine sarcina grandioasă să materializeze fericirea, într-o omenire pe care Enjolras o descrie cu lux de amănunte: „Străzile orașelor inundate de lumini, ramuri verzi în pragul caselor, națiuni surori, oameni drepți, bătrâni binecuvântând copiii, trecutul reconciliat cu prezentul, gânditorii bucurându-se de libertate deplină, credincioșii în egalitate deplină, cerul ca religie, Dumnezeu preot direct, conștiința umană transformată în altar, fără ură, înfrățire între fabrici și școală, notorietatea drept pedeapsă și recompensă, muncă pentru toți, dreptate pentru toți, pace între toți, fără sânge vărsat, fără războaie, mame fericite..." (V, I, V, p. 1213).

Cum secolul al XX-lea nu a confirmat predicțiile lui Enjolras și prin apocalipsele și confruntările lui, prin agravarea inegalităților economice și sociale dintre indivizi, clase și națiuni, prin crizele de tot felul nu a îndreptățit ideile și viziunile Convenționalului și ale tânărului revoluționar, ele au o forță mai mult poetică decât istorică: sunt o utopie, care integrează elementul adăugat realității fictive. De la publicarea *Mizerabililor,* realitatea reală a contrazis în nenumărate ocazii credința

că dușmanul barbariei este cultura - culta Germanie a adoptat nazismul și a comis genocidul a șase milioane de evrei - și este greu să mai susținem azi că progresul științei aduce cu sine, simultan, un progres al adevărului moral. Dimpotrivă, dezvoltarea științei în secolul al XX-lea a servit, în unele cazuri, la sprijinul unor regimuri tiranice și cotropitoare, care au suprimat orice formă de libertate interioară și au practicat colonialismul și imperialismul, cele mai nerușinate sau îngăduind exploatarea și jefuirea țărilor sărace. Într-o epocă în care diviziunile internaționale se înmulțesc, în care conflictele locale lasă zilnic tributul atroce de victime, într-o epocă în care în sânul societăților din lumea întâia sau din lumea a treia, represiunea și terorismul, șomajul și inflația, corupția și tirania produc ravagii, utopismul liberal și scientific care reiese din *Mizerabilii* face ca, prin contrast cu realitatea cititorilor de azi, romanul să fie considerat, din punct de vedere ideologic, o carte a trecutului, o carte al cărui farmec este acela al unor curiozități anacronice, al almanahurilor din vremurile de altădată. Aceeași realitate este cea care conferă astăzi cărților *Madame Bovary* și *Educație sentimentală,* încărcate de pesimismul social și politic al lui Flaubert, o tulburătoare modernitate, o puternică amprentă de realism. *Mizerabilii* este o ficțiune și datorită ideologiei sale - datorită viziunii asupra istoriei și a societății; este o creație care neagă experiența trăită, un miraj construit printr-o modificare profundă a ființelor și a lucrurilor din realitatea reală. Atât prin natura personajelor, cât și prin acțiunea pe care o povestește, viziunea politico-socială a romanului este, în mod esențial, o invenție.

Drepții

În timp ce Convenționalul G și Enjolras filozofează despre viitor și acționează în grupuri organizate - adunări, partide, societăți - pentru a schimba prezentul, alte personaje ale romanului combat și ele injustiția din lume, dar în mod individual, împinși nu de teorii - de ideologie -, ci de un sentiment nobil și de o convingere religioasă și morală.

Monseniorul Myriel luptă împotriva injustiției prin intermediul caritații, renunțând la bogățiile proprii pentru a le da celor care nu au nimic - își cedează palatul bolnavilor, își împarte veniturile instituțiilor de binefacere - și deși este un om la curent cu inechitățile sociale - o dovedește predica lui împotriva impozitului pe uși și ferestre, ceea ce îi obligă pe oamenii săraci să trăiască în locuințe întunecoase și insalubre din cauza lipsei de ventilație - nu poate fi considerat un contestatar al ordinii constituite (am văzut că singura lui politică explicită este faptul de a fi monarhist). Filozofia socială a monseniorului Bienvenu pare foarte simplă: filantropia și compasiunea sunt armele cu care omul de bine trebuie să lupte împotriva mizeriei.

Este exact ceea ce face și „bunul om bogat” din roman, Monsieur Madeleine, inventatorul unui nou sistem în industria sticlei negre, grație căruia munca și prosperitatea ajung și la Montreuil-sur-mer. „În mai puțin de trei ani, autorul acestui procedeu a devenit bogat, ceea ce e foarte bine, și a îmbogățit tot ceea ce-l înconjura, ceea ce e și mai bine” (I, V, I, p. 167), spune divinul stenograf, stabilind clar că romanul nu este împotriva bogaților, cu condiția ca ei să fie de genul lui Monsieur Madeleine. Bogatul bun din roman a stabilit în fabrica lui un sistem puritan și paternalist, cu vagi urme din doctrina propovăduită de utopistul scoțian Robert Owen. Bărbați și femei lucrează în ateliere separate și patronul se ocupă simultan de bunăstarea și de probitatea lor. Pentru muncitorii din fabrica lui a creat o infirmerie cu două

„surori de caritate”. Bărbaților le cere „bunăvoință” și femeilor „să fie pure din fire”; toți trebuie să fie „corecți”. Monsieur Madeleine nu crede că responsabilitatea sa se oprește doar la muncitorii și muncitoarele din fabrica lui; bunăstarea întregului ținut îi revine și de aceea construiește spitale, plătește din buzunarul propriu învățătorii, întemeiază ospicii, și filantropia lui merge atât de departe încât forțează încuietorile caselor sărace pentru a vârî în ele, anonim, o monedă salvatoare. Este un om ferm convins că mizeria este mama tuturor viciilor și că, dacă ea va dispărea, „vor dispărea și nerușinarea, prostituția, furturile, crimele, toate viciile, toate crimele” (I, VII, III, p. 241).

Aproape toți criticii romanului, conservatori și progresiști, au reproșat *Mizerabililor* lipsa de realism, exagerările, omisiunile, minciunile și nesiguranța în descrierea problemei sociale. Din perspectivă marxistă, Journet și Robert spun că romanul este „departe de a oferi o reprezentare a vieții poporului. Orarul de lucru excesiv, condițiile de muncă, precaritatea slujbei, salarii de nimic, folosirea copiilor, insalubritatea cartierelor sărace, muncitorești, natalitatea foarte ridicată, toate aceste probleme preocupau o opinie publică totuși, care în marea ei majoritate se încăpățâna să nu analizeze cauzele. Victor Hugo plasează romanul în alt plan”[39]. Dintr-un punct de vedere clar diferit, scepticul Flaubert, căruia romanul i se părea scris „pentru desfrâul catolic-socialist, pentru toate lighioanele filozofico-evanghelice”, susținea că deformarea vieții sociale în *Mizerabilii* este excesivă: „Observația este o calitate secundară în literatură; dar este inadmisibil să înfățișezi atât de fals societatea, când ești contemporan cu Balzac și Dickens”, scria, referindu-se la *Mizerabilii* lui Madame de Genettes.[40] Lamartine în ale sale

---

[39] *Le Mythe du Peuple dans Les Misérables, op. cit.,* p. 136.

[40] Gustave Flaubert, *Correspondance,* Paris, Louis Conrad, 1929, vol. V, p. 35.

Considérations sur un chef-d'œuvre, ou le danger du génie (1863), un serios atac, pe care îl vom analiza mai târziu, împotriva unei cărți care, după părerea lui, predică „socialismul egalitarist, crearea unor sisteme împotriva naturii", consemnează această observație extrem de severă: „Brusc, deodată, dumneavoastră observați ceva uimitor în acest poem al muncitorilor iluzionați: că acolo nimeni nu muncește și că toți ies din închisoare sau merită să stea acolo, cu excepția episcopului și a lui Marius, a religiei și a iubirii."[41] Piosul *don* Narciso Gay examinează teza cărții conform căreia trebuie „educați toți săracii". Dacă este așa, reflectează el, este pentru că în carte se crede că educația îi va face mai drepți și mai buni. În acest caz, cum de este posibil ca senatorul aristocrat din roman, un bărbat cult, să fie un politicianist corupt și pesimist, să fie materialistul respingător care este? Dacă „clasele educate" sunt așa, de ce se mai proclamă că educația va fi unealta progresului social? „Victor Hugo ar fi trebuit să mărturisească deci fie că este complet inutilă educația, pe care o reclamă pentru toți, fie că bogații care au primit această educație nu au cum să fie membrii cei mai imorali din societatea noastră."[42] De asemenea, Narciso Gay, desigur, la fel ca aproape toți criticii contemporani, reproșează cărții exagerarea neverosimilă a faptului că Fantine își pierde locul de muncă pentru că a făcut un copil fără a fi căsătorită (p. 80). Acest episod, împreună cu condamnarea lui Jean Valjean la cinci ani de închisoare pentru furtul unei pâini, a fost unanim calificat de critici drept fals.

Falsă este însă ținta spre care își îndreaptă atacul criticile acestea și altele asemănătoare. Dar Victor Hugo

---

41 M.A. de Lamartine, „Considérations sur un chef-d'œuvre, ou le danger du génie. *Les Misérables,* par Victor Hugo" în *Cours familier de litterature. Un entretiens par mois,* vol. XIV, XV, Paris, 1862, pp. 305-432 și pp. 5-224.

42 Narciso Gay, *op. cit...*pp. 34r-35.

însuși și naratorul le ușurează sarcina, cu afirmațiile lor categorice, conform cărora cartea descria realitatea și exprima adevărul. Nu: cartea descria o irealitate ascunsă, secretă, făurită pornind de la realitate. Ceea ce nu vrea însă să însemne că toată viziunea asupra societății și a problemei sociale, care apare în carte, este minciună pură, ci că, deși în *Mizerabilii* se pot identifica aspecte veridice despre nedreptățile și inegalitățile economice și sociale din Franța epocii sale, în ansamblul romanesc transformarea pe care au suferit-o aceste aspecte este mult mai determinantă decât valoarea lor testimonială, de mărturie și că, prin urmare, din fericire pentru roman, în el predomină elementul fictiv, opus celui real. Cel care a reușit să întrevadă acest lucru, deși din rele intenții, a fost Veuillot, alt critic reacționar contemporan. În *La Revue du Monde Catholique* a afirmat că, în ciuda faptului că există în carte irealități flagrante și exagerări inadmisibile, ca în exemplele mai sus-citate, ele păreau „adevăruri" datorită „imensei puteri a plămânilor lui Monsieur Victor Hugo"[43]. Veuillot era pe drumul cel bun, deși rătăcea văzând o lipsă morală, în ceva congenital ficțiunii: transformarea realului - exagerarea este una din metode - și dorința de a impune publicului produsul astfel recreat prin intermediul unei tehnici și al unui stil, care îl face să pară „real" și „adevărat". Când creatorul obține acest lucru, irealitatea introdusă prin contrabandă în viață ajunge să facă parte din realitate, și minciunile devin adevăr. Pentru că „minciunile" ficțiunii sunt acceptate de cititor doar când, prin intermediul deformărilor, exagerărilor, coruperilor și transformărilor, pe care le imprimă experienței umane, exprimă un adevăr profund, ascuns sub o mască, cu care creatorul recompune în opera lui ceea ce a trăit.

---

[43] *Reliquat des Misérables, op. cit.,* ultimul volum, pp. 362 și următoarele.

O societate recompusă

Este ceea ce face *Mizerabilii* cu realitatea socială pe care o descrie: o ficțiune care, fiind ficțiune în cel mai înalt grad, își înfige rădăcinile în istoria concretă. Nu este adevărat că, așa cum îi reproșează Journet și Robert, a escamotat reprezentarea celor mai arzătoare probleme legate de sărăcie și de muncă, nici reproșul lui Lamartine că în acest roman despre muncitori nimeni nu muncește și că toate personajele ar fi deținuți de drept comun sau merită să fie. Dar ei au dreptate că romanul distorsionează subtil și profund, prin intermediul codului lui de valori proprii și dozării expozitive, portretul societății.

Munca, de exemplu, constituie pentru lumea ficțiunii o temă mai puțin importantă decât erorile judiciare, severitatea legislației penale și inumanele condiții din închisoare ale pușcăriașilor sau decât prostituția, tema care îi fermeca pe romantici. În roman există mai mulți trândavi decât muncitori și printre cei din urmă, trebuie să-i numărăm și pe hoți. Există din abundență rentieri ca Monsieur Gillenormand sau chiar Jean Valjean însuși, după ce reușește să facă avere în Montreuil-sur-mer, sau modestul Monsieur Mabeuf, studenții boemi sau tinerii insurgenți, conspiratorii de la A.B.C., care trăiesc sau abia reușesc să trăiască pe spinarea familiilor lor, din aranjamentele și șmecheriile lor, sau ca Marius când, după ce se ceartă cu bunicul său, se întreține dintr-o muncă temporară sau întâmplătoare (traduceri, în cazul lui). Singura persoană pe care o vedem muncind de la început până la sfârșit este Javert, tipul funcționarului perfect. Dar despre condițiile în care muncesc cei săraci avem un indiciu în Fantine, mai întâi muncitoare la Montreuil-sur-mer, unde o vedem veselă și mulțumită de slujba ei, deși cam nepricepută, și apoi, când este dată afară din cauza prejudecăților lui Madame Victurnien, cosând pentru a-și

câștiga existența și pentru a o întreține pe Cosette. Veniturile ei sunt infime. Trebuie să coasă șaptesprezece ore zilnic pentru a câștiga douăsprezece centime, iar acestea se reduc la nouă când prețurile pe piața textilă coboară din cauza concurenței, pe care deținuții o fac micilor croitorese. Abia dacă doarme cinci ore pe noapte și se lipsește de lucrurile cele mai elementare: „Fantine învățase să petreacă iarna fără nici o urmă de foc, să renunțe la un canar pentru care trebuia să cheltuiască o centimă la două zile, cumpărând semințe de mei și cheltuind astfel o centimă la două zile, să-și facă din fustă pătură și din pătură fustă, să nu mai aprindă lampa, mâncând seara la lumina care venea din ferestrele de peste drum…” (I, V, IX, p. 189). Din acest tablou se deduce că nenorocirea lui Fantine este pierderea slujbei de la fabrică; cei care muncesc acolo pot trăi decent și sunt mulțumiți. Singurul lucru negativ care apare în roman cu privire la condiția acestor muncitori invizibili este precaritatea serviciului lor, căci, asemenea lui Fantine, pot să-și piardă locul de muncă, îndată ce șefii sau supraveghetorii observă la ei o atitudine necorespunzătoare din punct de vedere moral. Deși, cazul muncitorilor care nu au norocul să aibă „patroni buni” este diferit. De exemplu, Champmathieu, gata să fie dus la galere pentru că fusese luat drept Jean Valjean, în declarația lui semicoerentă în fața judecătorului din Arras, ne oferă o idee despre viața unui muncitor fabricant de căruțe: muncește mereu în aer liber, și iarna vechilii nu le permit nici să-și frece mâinile pentru a se încălzi puțin, căci se pierde timp. „Să lucrezi cu fierul când afară e zăpadă e un chin aspru. Asta termină repede un om… La patruzeci de ani un om este terminat” (I, VII, X, p. 284). Câștiga doar treizeci de centime pe zi. Fiica lui Champmathieu, spălătorească, își petrecea ziua cu trupul până la jumătate în apa din vană, pe ploaie, vânt sau zăpadă, cu hainele de pe ea mereu ude. Se întorcea acasă

la șapte seara epuizată și, pe deasupra, mai era luată la bătaie de bărbatul ei. „A murit tânără” (I, VII, X, p. 284).

În concluzie, e o societate în care există mai mulți rentieri decât lucrători, mai mulți pierde-vară decât oameni care muncesc și mai multe ființe marginalizate decât integrate în ea. Muncitorul cel mai conștiincios și mai pătruns de importanța muncii lui este o ființă care inspiră naratorului (și el transmite și cititorilor acest sentiment) doar repulsie morală: e vorba de polițistul Javert. O societate în care, din acest motiv, există mai mulți consumatori decât producători. Printre consumatori trebuie incluși și oamenii bisericii - preoții, surorile de caritate, călugărițele - și toți hoții, pușcăriașii, studenții și boemii, revoluționarii și funcționarii, militarii și toți declasații din roman. Din acest conglomerat de ființe pasive și de joasă condiție, pe care societatea, de voie, de nevoie, îi întreține, ies eroii romanului, astfel că despre lumea celor care produc - muncitori, meșteșugari, industriași, profesioniști - avem o viziune mai limitată. Personaje ca Jean Valjean, care trece de la o categorie la alta, sunt în număr mai restrâns.

O diviziune mai clară din această societate este cea dintre bogați și săraci. Dar dacă am stabili o diferențiere a claselor sociale, luând în considerare participarea lor la procesul de producție, am forța barierele caracteristice ale unei societăți fictive, pentru că în *Mizerabilii* antagonismul strict economic este confuz, datorită altor clasificări: nume de familie, titluri, funcții, demnități, însărcinări, slujbe.

Victimele: condamnatul la închisoare și femeia

Un aspect important, care conferă o oarecare modernitate romanului - un roman care pare atât de învechit în alte aspecte sociale -, este cel care se referă la condiția femeii. Dacă nu există o opoziție clară între patroni și muncitori, ci o armonie profundă, în schimb, romanul denunță în termeni foarte duri abuzurile cărora le simt victime femeile, pe care le califică drept sclavele vieții occidentale: „Se spune că sclavia a dispărut în societatea occidentală. Este o eroare. Există încă, dar ea le cuprinde doar pe femei și se numește prostituție” (I, V, XI, p. 196). În textul suprimat din Partea a treia - *Marius* - în care divinul stenograf perorează pe larg despre problemele sociale, există un paragraf chiar și mai explicit și cuprinzător despre inferioritatea în care se află femeia în societate: „…femeia, când ordinea socială o acceptă, este considerată o ființă fără însemnătate; iar când ordinea socială o respinge, este o infamă… Aproape s-ar putea spune că femeia se află în afara legii.” [44] Povestea lui Fantine ilustrează această condiție, fiind tratată mai întâi ca o „minoritate” și apoi ca o „ciumată”. După ce Felix Tholomyès o abandonează, fata o ia la vale până ajunge la ceea ce este considerat în roman treapta cea mai de jos a decadenței feminine: prostituția, asupra căreia se revarsă tot disprețul societății. Burghezul Bamatabois își poate permite glume brutale cu Fantine, de exemplu să-i vâre zăpadă pe spate pe sub rochie, pentru că o prostituată nu merită respect și este considerată obiect de batjocură; când ea se repede la bădăran, tot pe ea o reține polițistul Javert, scârbit că o târfă îndrăznește să insulte și să ridice mâna la un domn, proprietar al unei case frumoase. Javert își modelează sentimentele în funcție de lege și, probabil, după cum spune el, dacă Fantine ar fi ajuns la tribunal pentru această ofensă, ar fi fost condamnată la cel puțin „șase luni de închisoare” (I, V, XIII, p. 200).

---

44 *Reliquat des Misérables, op. cit.,* vol. II, III; VI, p. 549.

Mai mult decât o luptă de clasă din interese contrare, ceea ce opune oamenii unii altora în societatea fictivă sunt prejudecățile sociale. De aceea, naratorul este convins că remediul împotriva delincvenței și prostituției este școala: „Un hoț, o femeie publică, de stradă, sunt bolnavi… - spune în alt paragraf al acestui text suprimat din Partea a treia: Deschideți ospiciile morale, adică școlile… Ce îngrijire admirabilă este cauterizarea prin intermediul luminii!”[45] Hoția și prostituția aparțin istoriei și pot fi vindecate, fac parte din responsabilitatea umană, sunt rele în care nu intervine fatalitatea, mâna aceea împotriva căreia omul nu are nici o putere. Totuși, există o contrazicere implicită în această idee. Pe de o parte, romanul susține că mizeria se află la originea tâlhăriilor și a prostituției, iar pe de alta, că educația „cauterizează” relele. Ar trebui să deducem de aici că originea mizeriei este incultura, lipsa de educație a săracilor? Dacă ar fi așa, ar fi de ajuns să fii cult pentru a fi vaccinat împotriva sărăciei. Or, nu este așa, căci Monsieur Mabeuf, de exemplu, în ciuda tuturor lecturilor și cunoștințelor sale, se scufundă din ce în ce mai mult și iremediabil în sărăcie…

Sursa răului social: Justiția

Totuși, așa stând lucrurile, dacă în ceea ce privește diviziunile economice, distribuirea venitului și condițiile de muncă în societatea fictivă avem doar o idee cam vagă despre urmările pe care le au în mizeria și suferința oamenilor, există, în schimb, un aspect în care romanul este foarte clar: atunci când semnalează, drept cauza majoră a nedreptății și a nefericirii, legea și sistemele însărcinate să o aplice și să-i pedepsească pe infractori;

---

45 *Reliquat des Misérables, op. cit.,* vol. II și III; IV, p. 546.

adică, tribunalele și închisorile. *Mizerabilii* lasă cititorului impresia că puterea judecătorească și sistemul penitenciar sunt călcâiul lui Ahile al civilizației, responsabilii majori pentru inegalitățile sociale. În această lume, omul se naște bun, și societatea are grijă să-l strice prin instituțiile ei inumane și supuse greșelii. De aceea, individul se simte în această societate intimidat și amenințat, ca Jean Valjean: „În penumbra întunecată, lividă prin care se târa, de fiecare dată când întorcea capul și încerca să-și înalțe privirea, vedea cu groază amestecată cu furie, încingându-se, agitându-se și crescând deasupra lui până la înălțimi la care nu se mai putea zări, cu trăsături oribile, o învălmășeală cumplită de lucruri, legi, prejudecăți, oameni și fapte, ale cărei contururi îi scăpau și ale cărei dimensiuni îl înspăimântau și care nu era altceva decât această uimitoare piramidă pe care o numim civilizație” (I, II, VII, p. 98). Legea este omenească și mai degrabă se depărtează decât coincide cu justiția, care este divină. Această distincție pe care o face naratorul (I, VII, IX, pp. 277-283) este riguros ilustrată în roman. Erorile legii sunt nenumărate. Pedepsele, disproporționate în raport cu vinovățiile, de exemplu condamnarea unui om la cinci ani de închisoare pentru că furase o pâine sau pedepsirea recidivei unui fost ocnaș cu închisoarea pe viață sau cu pedeapsa capitală. Pedepsele, cu caracter abstract, nu țin seama de contextul social al delictului, cum ar fi foamea și nevoile care ar trebui să fie considerate circumstanțe atenuante ale furtului; sunt legi, în plus, contaminate de prejudecăți referitoare la sex și morală, ca în cazul condamnării la șase luni de închisoare a unei prostituate pentru că îndrăznise să ridice mâna la un burghez, în ciuda faptului că o făcuse în legitimă apărare. Pe de altă parte, sistemul judecătoresc care aplică aceste legi este pasibil de eroare, iar tribunalele funcționează ca un spectacol prost; procesul lui Champmathieu este o farsă de un umor negru în care un nevinovat ar fi fost condamnat pe viață

sau la moarte dacă nu ar fi intervenit sacrificiul eroic al lui Jean Valjean. Culmea scandalului, vedem că în tribunal figurează printre judecători nimeni altul decât Bamatabois, burghezul agresor al lui Fantine. Dar, dacă în societatea fictivă legile sunt nedrepte și tribunalele se înșală sau își depășesc atribuțiile, lucrurile sunt și mai grave în sistemul penitenciar, care practică nesancționat de nimeni cruzimea și încurajează delictul, antrenându-i, de fapt, pe delincvenți pentru alte rele. O spune Jean Valjean când își mărturisește identitatea la tribunalul din Arras pentru a-l salva pe Champmathieu: „Înainte de a merge la închisoare, eram un țăran sărman nu prea inteligent, un fel de idiot. Închisoarea m-a schimbat. Eram prost și am devenit ticălos; eram o bucată de lemn și am devenit o făclie arzând” (I, VII, XI, p. 292).

Deținutul este tratat fără milă, ca un animal dăunător, destinat repulsiei publice, așa cum apare în spectacolul teribil (IV, III, VIII, pp. 923-932) la care asistă Jean Valjean și Cosette la bariera din Maine: șirul deținuților înlănțuiți unul de altul, cu cătușe la mâini și la picioare, care sunt mutați la Toulon, în ploaia de înjurături și lovituri de bici ale gardienilor. Dacă vreunul din ei scapă din pușcărie sau supraviețuiește muncii silnice, nu va ieși transformat într-o persoană onorabilă ci, asemenea lui Thénardier, după ce Javert îl încătușează pentru ambuscada de la *masure* Gorbeau sau ca eroii picarești ai romanului, convertit într-un delincvent mai experimentat și mai lipsit de scrupule decât cel ce intrase. Și dacă, așa cum i se întâmplă lui Jean Valjean, iese cu intenția de a fi un cetățean onest, societatea îl va împiedica, deoarece carnetul lui galben îi va închide toate ușile și va atrage asupra lui răzbunarea și ura cetățenilor. În aceste condiții este nevoie de mâna intervenției divine pentru ca acest om, împins de societate spre rău, să fie capabil, asemenea lui Jean Valjean, atins de har grație episcopului Myriel, să persevereze în căutarea binelui.

Monstrul stupid și crud

Forma cea mai monstruoasă a răutății și a greșelii din sistemul penal este condamnarea la moarte, ghilotina, excelent evocată atunci când monseniorul Bienvenu trebuie să însoțească la eșafod un condamnat la moarte. Mașina de ucis pare un monstru mânat de prostie și de cruzime „creat de judecător și de dulgher, o fantasmă care pare să trăiască un fel de viață înspăimântătoare, alcătuită din toate morțile pe care le-a produs” (I, I, IV, p. 18). Ghilotina, ca și pușcăria, din mijloc, s-a transformat în scop. Ambele au fost create pentru a preveni și a sancționa delictele și acum există pentru a fi alimentate cu noi victime, de multe ori inocente, pentru a potoli spiritul de răzbunare al societății sau, și mai rău, instinctul morbid și sadic al mulțimilor care se îmbulzesc la execuțiile capitale, ca la o petrecere.

Cititorul *Mizerabililor* simte în fața ghilotinei aceeași spaimă cu a monseniorului Bienvenu din ziua în care însoțește ca duhovnic pe sărmanul care urmează să fie executat (I, I, IV, p. 17). Este același fior de groază, pe care trebuie să-l fi simțit Victor Hugo însuși de multe ori în viață, în fața satârului rece ca gheața, și nu este exclus ca această experiență repetată, de oroare și repulsie, să fie embrionul, din care s-a născut romanul *Mizerabilii.* Printre infinitele surse ale romanului merită să menționăm câteva din întâmplările care au imprimat în sufletul lui Victor Hugo sentimentul respingerii pedepsei cu moartea și care l-au determinat apoi să se intereseze de injustițiile sistemului judiciar și penitenciar, teme cu o amprentă puternică în roman.

Primele imagini de oroare au fost, după cum spune Adèle Hugo în *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* - carte dictată chiar de poet și revăzută de fiul său Charles Hugo -, cele pe care Victor Hugo le-a văzut la cinci ani, în

călătoria sa în Italia, pe care a făcut-o împreună cu mama și fratele lui, pentru a se întâlni cu tatăl său: „un șir de bandiți spânzurați, balansându-se în copaci”.[46] Acest spectacol, împreună cu cel al execuției pe eșafod la care asistă în Burgos - se întorcea în Franța cu mama lui, după ce petrecuse câteva luni în Spania, unde generalul Hugo[47] era unul din locțiitorii lui Joseph Napoleon, sau cu spectacolul omului care urma să fie spânzurat, defilând spre locul de execuție în mijlocul unei procesiuni și cu cel al leșurilor patrioților spanioli executați și jupuiți în orașul Victoria de către francezi, i-au întărit aversiunea față de pedeapsa capitală. Dar există un alt fapt decisiv, o tragedie din familie: execuția nașului său, în 1812, amantul mamei sale, generalul Lahorie[48], pentru a fi conspirat împotriva împăratului. Acest om, care trăise ascuns în casa familiei Hugo din Feuillantines, cu care, fără îndoială, fiii lui Madame Hugo aveau o bună relație, căci, într-un fel, el îl înlocuia pe tatăl absent, este ridicat într-o bună zi de poliție și după puțin timp este executat pentru tentativa lui absurdă de lovitură de stat. Victor Hugo avea zece ani, suficient ca să rămână marcat de brutalitatea acestei dispariții. Probabil că această experiență (la care, din motive lesne de înțeles, autoarea cărții *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* se referă doar în trecere) este rădăcina repulsiei față de pedeapsa capitală, pe care autorul *Mizerabililor* a simțit-o toată viața. Au existat multe alte prilejuri pentru ca această respingere a pedepsei cu moartea să se consolideze în timpul adolescenței și tinereții sale. În 1820, conform aceleiași mărturii semnate

[46] Adèle Hugo, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie,* Paris, Librairie Internationale, 1863, vol. I, p. 49.

[47] Joseph Léopold Sigisbert Hugo (n., Nancy, 15.11.1773 - d., Paris, 29.01.1828), general francez al Revoluției și al Imperiului. Este tatăl lui Victor Hugo.

[48] Victor Claude Alexandre Fanneau de La Horie, n., 05.01.1766 la Javron-les-Chapelles (Mayenne), și mort prin împușcare la 29.10.1812 la Paris.

de Adèle Hugo, Victor Hugo l-a văzut pe stradă pe Lovel, asasinul ducelui de Berry, în drum spre eșafod. Și, spune Adèle Hugo, „ura lui față de asasin s-a transformat în milă față de condamnat. A rămas pe gânduri și pentru prima oară a privit față în față pedeapsa cu moartea, uimit că societatea îi făcea vinovatului, cu sânge rece și fără nici un risc, exact același lucru pentru care era pedepsit; și i-a venit atunci ideea să scrie o carte împotriva ghilotinei”.[49] În vara lui 1825, prietenul lui, Jules Lefèvre, îl târăște în Place de Grève să vadă cum i se taie mâna și capul unui anume Jean Martin, un paricid. Pe Victor Hugo l-a îmbolnăvit pur și simplu atmosfera de petrecere cu care mulțimea urmărea spectacolul. Într-o altă zi, s-a încrucișat pe stradă cu căruța altui condamnat la moarte, tâlharul Laporte, iar altă dată cu altă pereche de asasini - Malagutte și Ratta - în drum spre eșafod. Cu altă ocazie, traversând piața Hôtel de Ville, a dat nas în nas cu ghilotina. Călăul repeta execuția care urma să aibă loc la căderea serii, ungând încheieturile mașinii, în timp ce discuta amabil cu trecătorii. După părerea autoarei cărții *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie,* în ziua următoare acestei întâmplări, Victor Hugo a început să scrie *Le Dernier jour d’un condamné,* prima lui pledoarie-ficțiune împotriva pedepsei capitale, pe care a terminat-o în trei săptămâni și pe care editorul Goselin a publicat-o în 1829.

În această perioadă - Victor Hugo avea 25-27 de ani - există în biografia lui semnele unei preocupări mai largi, care nu se limitează doar la condamnații la pedeapsa capitală, ci, în general, la deținuți și la regimul penitenciar. Biografii semnalează că la 22 octombrie 1828 a fost cu David d’Angers să vadă cum erau puși în lanțuri ocnașii și pentru a învăța argoul din închisori[50], temă care în *Mizerabilii* va ocupa un loc important, căci acest argou

---

[49] Adèle Hugo, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie,* Paris, Librairie Internationale, 1863, vol. II, cap. LI, pp. 165-168.

este un limbaj cifrat, pe care îl vorbesc între ei borfașii din Patron-Minette și elementul formal cel mai caracteristic pentru a diferenția comunitatea pușcăriașilor de celelalte grupuri sau sectoare sociale. În orice caz, a doua carte a lui pe tema pedepsei cu moartea - *Claude Gueux -,* publicată în 1834, mai elaborată decât prima, dezvăluie deja o preocupare profundă pentru acest subiect. Critica lui cuprinde sistemul judiciar și întreg regimul penitenciar. Mult timp s-a spus că în 1828, când scria *Le Dernier jour d'un condamné,* Victor Hugo a ascultat, spusă de canonicul Angelin, povestea fostului ocnaș Pierre Maurin, căruia îi oferise găzduire în casa lui episcopul de Digne, ceea ce va constitui embrionul poveștii lui Jean Valjean și a monseniorului Bienvenu. Întâmplarea a fost consemnată inițial de Armand de Pontmartin și a fost reluată de mulți comentatori, precum Gustave Simon. (O repetă, printre alții, Jacques Robichon în povestea lui romanțată despre *Mizerabilii.*[51]*)*

Dar cercetători mai serioși, printre care Jean Pommier, nu au luat în seamă această legendă, considerând-o lipsită de credibilitate.[52] Ceea ce este, în schimb, într-adevăr dovedit e că cinci ani mai târziu, după ce publicase *Claude Gueux,* Victor Hugo continua să fie interesat de soarta ocnașilor, căci la sfârșitul verii lui 1839, după o călătorie cu Juliette Drouet de-a lungul Rinului și prin Elveția și Provence, vizitează închisoarea din Toulon pentru a vedea de aproape viața deținuților. Șapte ani mai târziu, această curiozitate continuă la fel de vie, căci la 10 septembrie 1846, în loc să asiste la sesiunea Academiei, se duce la

---

[50] Patrice Bousell-Madelaine Dubois, *De quoi vivait Victor Hugo?,* Paris, Éditions des Deux Rives, 1952, p. 66.

[51] Jacques Robichon, *Le roman des chefs-d'oeuvre: Les Misérables,* Paris, *Les Œuvres libres, revue mensuelle consacrée à l'inedit,* Librairie Arthème Fayard, iunie 1959, pp. 97-142.

[52] Jean Pommier, „Premier pas dans l'étude des *Misérables",* în *Bulletin de la Faculté de Strasbourg,* număr dedicat lui Victor Hugo, 40, 1961-1962, ianuarie-martie (pp. 281-289).

Consiergerie[53] și cere să se deschidă celulele istoricei închisori. Adèle Hugo relatează că în anul anterior, în 1845, în curtea Institutului, Victor Hugo se întâlnise cu cineva care probabil i-a dat o informație la prima mână despre tema respectivă: un fost deținut, fost coleg de-al lui de colegiu la „pensionul Cordier", *petit* Joly. Rămas orfan de tânăr și moștenitor al unei mari averi, pierduse tot ceea ce avea, făcuse datorii și comisese delicte pentru care fusese „însemnat cu fierul roșu și condamnat la șase ani de închisoare". Victor Hugo i-a dat bani și fostul ocnaș a venit apoi deseori să-l viziteze acasă, în Place Royale.

Episodul deținuților înlănțuiți, pe care îi zăresc Jean Valjean și Cosette la bariera Maine, este desigur inspirat dintr-un fapt pe care Victor Hugo l-a văzut și care l-a afectat profund, judecând după un discurs, pregătit pe 3 mai 1847 pentru Camera Pairilor cerând ameliorarea regimului penitenciar, discurs în care se referă în termeni dramatici la acea inumană legare cu lanțul a deținuților.[54] Și de-a lungul întregii sale vieți de scriitor, atât în perioada conservatoare și monarhistă, cât și în cea liberală și în cea progresistă, există scrieri, atitudini și inițiative ale sale care demonstrează că în privința acestor două teme - respingerea pedepsei capitale și critica sistemului penal - Victor Hugo nu a ezitat niciodată și că, de fiecare dată când s-a ivit ocazia, și-a exprimat la fel de limpede părerea.[55] Să vedem câteva exemple ale acestei consecvențe de-a lungul unei vieți politice în care Victor Hugo și-a schimbat felul de a gândi asupra atâtor alte

---

53 Conciergerie sau Palatul Orașului (în franceză *Palais de la Cité*) este primul palat regal din Paris, apoi transformat într-o închisoare. Se află în arondismentul 1, pe *Île de la Cité* (Insula Orașului), în apropierea a Palatului Justiției și a Sainte-Chapelle.

54 *Actes et paroles, Avant l'exil,* în *Œuvres complètes.* Tome Septième, Paris, Club Français du Livre, 1968, p. 119.

55 Vezi excelenta culegere de texte de Hugo pe această temă: *Écrits de Victor Hugo sur la peine de mort,* editată de Raymond Jean, Avignon, Éditions Actes Sud, 1979.

probleme. În 1832, scrie pentru o reeditare a cărții *Le Dernier jour d'un condamné* o prefață polemică împotriva pedepsei cu moartea; în 1834, îi scrie regelui, cerând zadarnic comutarea pedepsei pentru Claude Gueux; în schimb, în mai 1839, poemul pe care i-l trimite lui Louis Philippe, implorându-l să-l salveze pe Barbés, condamnat la moarte pentru revolta pe care o condusese împreună cu Blanqui, a avut succes și așa și recunoaște Barbés însuși, mulțumindu-i pentru intervenția sa (treizeci și trei de ani mai târziu, în iulie 1862, cu ocazia publicării *Mizerabililor*!). În 1848, pronunță un discurs în Adunarea Constituantă cerând abolirea pedepsei cu moartea și în anul următor intervine (inutil) pentru a evita moartea altui condamnat, un anume Daix. Există o altă luare de poziție a lui Victor Hugo, datând din 1851, în fața tribunalului care îl judecă pe fiul lui, Charles, pentru a fi protestat în ziarul *L'Événement* împotriva unei execuții. În 1854 trimite o scrisoare deschisă locuitorilor din Guernesey, unde urma să fie spânzurat un om, iar la 2 decembrie scrie un text superb, cerând iertare pentru John Brown, un nord-american alb condamnat la moarte pentru că i-ar fi îndemnat pe negri la răscoală împotriva sclaviei. Tot un text admirabil, limpede, pertinent este și scrisoarea lui deschisă trimisă Lordului Palmerston împotriva pedepsei capitale, scrisoare datată Jersey, 11 februarie 1854.

Această perseverență în denunțarea a ceea ce consideră dreptul inadmisibil al societății de a lua viața delincventului și în solicitarea umanizării sistemului judiciar și penal, se reflectă într-o manieră expresivă în *Mizerabilii* și conferă o forță impresionantă tuturor episoadelor inspirate de această temă. Acest mesaj al romanului este întotdeauna transparent și fără echivoc. Este, de asemenea, una dintre temele în care, în ciuda unor exagerări inevitabile pentru a spori dramatismul unor episoade, *Mizerabilii* se apropie cel mai mult de adevărul istoric. Dar, atenție: doar dacă izolăm problema judiciară și

penitenciară de restul problematicii sociale. Călăuzit mereu de pasiunea aprinsă pe care i-o inspiră această problemă, în lumea inventată această chestiune pare să fie una centrală, fundamentală, a vieții sociale; rădăcina și fundamentul tuturor nedreptăților. Munca, distribuția veniturilor, educația, sănătatea publică, regimul politic, libertățile publice, creația culturală etc. rămân pe plan secundar sau dispar în fața prezenței covârșitoare a nenorocirilor provocate de răul numit Justiție. În această inegală repartizare a problemelor din societatea romanescă, ea se îndepărtează de societatea „reală”. Și, în această reorganizare disproporționată care suprimă unele elemente și amplifică sau micșorează altele, vedem apărând „ficțiunea” în *Mizerabilii* și apărând „elementul adăugat”.

VI.
Civilizații barbariei

În timp ce cu privire la pedeapsa cu moartea, romanul se pronunță într-o manieră hotărâtă și categorică, despre Revoluție, care ocupă aproape în întregime Partea a cincea, în pagini de o forță uriașă, viziunea romanului este nesigură. Insurecția descrisă în *Mizerabilii* este spectaculoasă, romantică, mai degrabă poetică decât istorică, în ciuda faptului că, aparent, se bazează, pe un fapt real. În *Epopeea din rue Saint Denis* - scrisă de la început și până la sfârșit între 1860-1862 - există generozitate, curaj, fraternitate, cruzime, violență, ingenuitate, stupiditate și, bineînțeles, mizerie și disperare. Ceea ce nu există este o viziune transparentă, clară, a ceea ce este pus în joc în această revoltă. Ce își propun liderii răzmeriței? Nici măcar nu reiese clar că simt antimonarhiști, dornici să dărâme Monarhia din Iulie[56] și să instaureze un regim republican. Analizând acest episod,

---

56 *Monarchie de Juillet* - este numele dat regimului din Franța între 1830 și 1848. Regimul a fost o monarhie constituțională ce a luat naștere după Revoluția din iulie în 1830 și a supraviețuit până la Revoluția de la 1848. Regele Ludovic-Filip făcea parte din Casa de Orléans, ramura mai mică a Casei de Bourbon, iar titlul său era Regele francezilor (franceză *Roi des Français*) și nu Regele Franței (franceză *Roi de France*). Acesta este un semn de acceptare a suveranității populare în detrimentul dreptului divin. Ludovic-Filip exprima într-o scrisoare din 1831 scopul regimului: *„Noi încercăm să menținem* calea de mijloc justă*, egal depărtată de excesul puterii populare și de abuzul puterii regale*”.

criticii realizează adesea o extrapolare: îl clarifică din punct de vedere istoric și ideologic, completând omisiunile din ficțiune cu ajutorul datelor din evenimentul real și folosind interpretările istoricilor contemporani despre insurecția de stradă în care au degenerat funeraliile generalului Lamarque. Procedând așa, criticii literari trădează textul literar, desconsiderând dreptul oricărei ficțiuni de a altera realitatea, pe care pretinde că o descrie, și degradează la nivel de document ceea ce în esență este o invenție. Compararea ficțiunii cu evenimentul istoric nu folosește decât la măsurarea distanței și nu a apropierii dintre ele și pentru a verifica, plecând de la adăugirile operate de Victor Hugo materialului trăit, sensul literar, ideologic și moral pe care aceste intervenții îl au.

Trăiască moartea!

Dacă în realitatea reală revolta de stradă din Paris, din iunie 1832, a avut un conținut ideologic clar și o finalitate politică - ceea ce este departe de a fi adevărat -, în *Mizerabilii* nu există deloc așa ceva și plasticitatea epică, forța dramatică a evenimentului se transformă în incertitudine când, rămânând strict în sfera datelor din ficțiune, încercăm să precizăm ideile și scopurile, care îi mână pe revoluționarii din rue Saint-Denis. Divinul stenograf spune că era o Revoluție „formidabilă și tulbure” (IV, XV, I, p. 1173). Trebuie să reținem mai ales calificativul „tulbure”.[57] Predica metaforică a lui Enjolras, după executarea bătrânului Cabuc ca să poată menține disciplina revoluționară, ne impresionează prin descrierea

[57] Și despre bătălia de la Waterloo Victor Hugo va spune că a fost „la fel de tulbure și pentru cei care au câștigat-o, și pentru cei care au pierdut-o” (II, I, XVI, p. 358).

utopică a unei societăți viitoare în care „monștrii vor dispărea în fața îngerilor și în care fatalitatea se va retrage în fața Fraternității” (IV, XII, VII, p. 1141), dar ne lasă în ceață în ceea ce privește pașii concreți necesari pentru transformarea societății actuale în paradisul descris. Va fi o monarhie constituțională sau o republică? Ce măsuri economice, sociale, politice, culturale vor fi adoptate? Cine și în ce fel va guverna? Ce legi vor fi abolite și care promulgate? Nu există nici cel mai mic indiciu al vreunui răspuns la aceste întrebări în viziunea idilică și finalistă, în care Enjolras înfățișează camarazilor săi lumea viitoare. Și mai edificator sub acest aspect este discursul naiv și sentimental al lui Combeferre, în fond, mai curând descurajant decât exaltant, care cere insurgenților să se gândească la „soțiile și copiii lor și să nu se lase uciși” (V, I, IV, pp. 1207-1208). Care sunt exact faptele specifice, nedreptățile, abuzurile, crimele, gesturile comise de puterea împotriva căreia se ridică rebelii? Ce măsuri, legi, dispoziții, regulamente vor ei să anuleze? Ce mârșăvii vor să îndrepte? Ce culpe să pedepsească?

Nu este gratuit faptul că nimic din toate acestea nu este explicat în paginile vibrante și excesiv populate ale romanului. Explicația e că în realitatea fictivă aceste probleme nu aparțin planului istoric, ci mai degrabă fatalității sau predeterminării divine. Oamenii sunt niște agenți prin intermediul cărora insondabila mână a lui Dumnezeu trasează cursul istoriei, cea care, după cum susține cu emfază naratorul, este un mers sistematic spre o viață mai bună și spre Dreptate. „Progresul este felul de a fi al omului. Viața generală a speciei umane se numește Progres” (V, I, XX, p. 1260). Așa cum episcopul de Digne era întruparea unei idei - cea a pioșeniei - revoluționarii de la baricada din rue de l’Homme-Armé personifică ideea de Istorie, ca o voință providențială, care împinge viața omenească în mod irezistibil, uneori prin mișcări surprinzătoare sau prin mari diferențe de ritm ce par

stopări sau retrocedări, spre dreptate și bunăstare, spre acel regat de fericire socială, pe care Enjolras, de la înălțimea baricadei, îl zărește la orizont. Revoluționarii sunt actori care au rolul să reprezinte pe scena lumii această ideea de Istorie. De aceea, „Epopeea din rue Saint-Denis” ni se pare episodul cel mai spectaculos al unei povești în care, după cum am văzut, teatralitatea este o caracteristică majoră a personajelor și situațiilor. Mai mult decât oamenii pe care anumite împrejurări sociale și economice sau o convingere politică i-au dus la disperare și exasperare, determinându-i să pună mâna pe arme și să-și hotărască singuri propriul destin, revoluționarii din roman ni se par interpreții convingători ai unui libret de operă ai căror animatori magnifici sunt, dar în același timp și sclavii lui. Ei se află acolo, în spatele pietrelor baricadei și al armelor improvizate, așteptând asaltul trupelor, pentru a se sacrifica și a muri, cu scopul ca, grație morții lor, istoria să continue. Atitudinea lor este grandioasă, eroică, sublimă, dar în mod ciudat pasivă, pentru că pentru toți este clar, mai ales pentru rebeli, că răscoala nu are cea mai mică șansă să reușească. Ei știu și acceptă că vor fi anihilați pentru că acesta este rolul care le revine și pe care și-l asumă în această dramă cu final fericit, dar și în multe alte acte tragice din evoluția omenirii. De aceea, nu sună deloc straniu strigătul nihilist al partizanilor lui Enjolras: „Trăiască moartea!” (V, I, IV, p. 1206).

Progres într-un ritm lent

O teatralitate identică transformă bătălia de la Waterloo din *Mizerabilii* într-o ficțiune sublimă unde învingători și învinși interpretează cu mândrie rolurile pe care li le-a atribuit Ființa Supremă, pe care împăratul francezilor începuse s-o deranjeze. „Era posibil oare ca Napoleon să

câștige această bătălie? Răspundem: Nu. De ce? Din cauza lui Wellington? Din cauza lui Blücher? Nu, din cauza lui Dumnezeu" (II, I, IX, p. 344). Dumnezeu a decis dinainte rezultatul luptei. Totuși, dacă sfârșitul bătăliei este deja scris înainte de învălmășeala din stradă, de tirurile de obuze și de asaltul trupelor, de focul asurzitor al armelor și de scrâșnetul săbiilor, ce rămâne pentru acești combatanți incapabili să schimbe direcția partidei de șah cu mutări inflexibil programate, în care ei nu sunt decât niște pioni obedienți? Le rămâne gestica, îndemânarea formală, retorica, eleganța și frumusețea, cu care își interpretează rolul, îmbogățindu-l cu exaltări romantice, de exemplu Ney[58], cerând în gura mare ca toate proiectilele artileriei engleze să se oprească în burta lui, sau sluțindu-l ca generalul Blücher care ordonă uciderea prizonierilor. În minunata irealizare a realității sau ficționalizare a istoriei, care este capitolul despre Waterloo - la fel ca și epopeea din rue Saint-Denis despre revoltele de stradă din 1832 -, divinul stenograf poate afirma, de aceea, cu toată îndreptățirea, că adevăratul învingător de la Waterloo este Cambronne (II, I, XV, p. 356).

În realitatea fictivă, revoluțiile nu sunt o imperfectă, haotică, convulsivă, ambiguă creație colectivă cu consecințe imprevizibile, ci un fenomen inevitabil și impersonal care transcende socialul, nici mai mult nici mai puțin ca un cutremur sau un ciclon: „Revoluțiile nu se nasc dintr-un accident, ci dintr-o necesitate. O revoluție este o reîntoarcere a artificialului la real. Ea este pentru că trebuie să fie" (IV, I, IV, p. 854). Pentru a înțelege ce este o revoluție, după părerea naratorului din *Mizerabilii* trebuie

58 Michel Ney (n. 10 ianuarie 1769 - d. 7 decembrie 1815), duce de Elchingen, Prinț de Moskova, a fost un general, Mareșal și pair al Franței, ce s-a remarcat în mod deosebit timpul războaielor napoleoniene. Soldat deosebit de curajos, Ney a participat la majoritatea campaniilor napoleoniene, a luptat cu bravură la bătălia de la Waterloo, sfârșind prin a fi condamnat și executat de represiunea regalistă franceză.

să-i schimbi numele - și în această lume de identități volubile, a schimba numele înseamnă a schimba rolul sau funcția - și să-i spui Progres. Și pentru a înțelege ceea ce înseamnă acest cuvânt trebuie să-i schimbi și lui numele cu cel de Mâine, adică de viitor (II, I, XX, p. 1261). Există o soartă predestinată de când există ființa omenească, un destin care a înzestrat societatea cu un dinamism care, deși pentru aceasta trebuie să treacă prin încercări agonice, o impulsionează sistematic spre forme superioare de viață materială, culturală și morală, întocmai ca Jean Valjean din momentul întâlnirii lui cu episcopul de Digne. Civilizația avansează mereu, chiar și atunci când, uneori, aparențele par să o nege și când anumite episoade istorice simulează un pas înapoi.

Aceasta este înfățișarea pe care o oferă cele două evenimente istorice ale romanului: bătălia de la Waterloo și insurecția populară din 1832. Waterloo a fost, la prima vedere, triumful contrarevoluției, al trecutului asupra prezentului. Dar, după părerea divinului stenograf, „Oprind dur demolarea tronurilor europene cu ajutorul spadei, Waterloo nu a avut drept urmare decât faptul de a face ca activitatea revoluționară să continue în altă parte” (II, I, XVII, p. 364). Deoarece Imperiul devenise despotic, explică Victor Hugo, monarhiile care l-au învins pe Napoleon au trebuit să i se opună și să se arate liberale, să accepte Constituția, să se resemneze cu reformele democratice inițiate de Revoluția Franceză, cu scopul ca ea să-și continue cuceririle neabătut, prin intermediul unor presupuși gropari. Naratorul este categoric: „Grație Revoluției condițiile sociale s-au schimbat” (IV, VII, III, p. 1020) și deja nu-și mai au rostul *jaqueries*[59]*,* adică explozia socială anarhică a săracilor împotriva celor puternici, pentru că, începând din 1789, Progresul este instituțional, condus de principiul „limitarea sărăciei fără limitarea

[59] *Jaqueries* (în fr., în original): nume dat în Franța feudală răscoalelor țărănești (*n. tr.*).

bogăției” (IV, VII, IV, p. 1022). Exploziile populare încep ca o simplă mișcare de nemulțumire, un „tumult de spumă” care se transformă, asemenea șuvoaielor unui râu, în insurecție și ajung deseori la oceanul care este revoluția (IV, X, II, p. 1079). Grație Revoluției Franceze există sufragiul universal, instituție admirabilă care lipsește de motivație orice revoltă și care, dându-și votul pentru insurecție, îi fură armele (IV, X, II, p. 1079). Totuși, dat fiind că nu mai există motive pentru ca poporul să se revolte, nu înseamnă că acest lucru nu se mai întâmplă. Deoarece, uneori progresul marchează ritmul, mizeria exasperează mulțimile „care suferă și sângerează” până într-atât încât ajunge să pună mâna pe arme. Dar aceste „violențe împotriva principiilor care constituie însăși viața lor, acțiunile lor împotriva dreptului, sunt lovituri de stat populare și trebuie să fie reprimate. Omul sărac, tocmai din dragoste pentru această mulțime, o combate. Dar ce scuzabilă o percepe în același timp, în care se confruntă cu ea! Cât de mult o venerează, în timp ce îi rezistă!” (V, I, I, p. 1194). Într-una din cele mai frumoase și mai delirante perorații politico-sociale, divinul stenograf face o distincție între „sălbaticii civilizației” și „civilizații barbariei” și ne asigură că, dacă trebuie să alegem, el ar alege barbaria. Dar, adaugă el, „grație cerului, este posibilă și altă alegere… (…) Nici despotism, nici terorism. Noi dorim progresul în ritm lent” (IV, I, V, p. 871).

Aceste idei despre istorie, destin uman, revoluție și progres constituie un amestec curios de providențialism liberal și istoricist, condimentat cu pragmatism social-democratic. Istoria este un progres continuu, ale cărui jaloane sunt anumite tresăriri grandioase numite revoluții. Cea mai importantă dintre toate și într-un fel, ultima, cea din 1789, care a pus bazele legale și instituționale pentru ca începând cu ea, progresul să fie „o pantă lină”, fără povârnișuri bruște. Totuși, deoarece eliminarea sărăciei este lentă și există stagnări și abateri în mersul spre

progres, se produc uneori noi revoluții care, deși ar trebui să fie înfrânte pentru ca istoria să-și continue drumul ei neabătut, trebuie să fie înțelese, scuzate, admirate, deplânse și cântate.

Aceste idei nu sunt lipsite de originalitate. Divinul stenograf le expune cu o vehemență sugestivă și cu o artilerie metaforică seducătoare, dar care nu le salvează de constatarea că sunt extrem de contradictorii. Căci, din această contradicție apar umbrele care mișună în vibrantele secvențe din *Epopeea din rue Saint-Denis.* Scopurile strategice puse în joc, revendicările și steagurile combatanților, simțul politic și social al rebeliunii lor nu sunt clare pentru că, pur și simplu, nimic nu are importanță pentru arbitrul suprem, acel narator convins că evenimentele de la baricada din Chanvrerie nu sunt decât unul din pașii dramatici ai Istoriei în fatidica ei traiectorie către fericirea omenească. Ceea ce cred insurgenții sau ceea ce vor nu are importanță prea mare sau, mai bine zis, nu are nici o importanță: ei sunt instrumentele trecătoare ale unui proiect grandios; un jalon în lungul drum al omenirii spre destinul luminos descris de Enjolras. Același lucru se poate spune despre forțele de ordine, care iau cu asalt baricada și îi înfrâng pe insurgenți. Și unii și alții sunt adversari de moment într-un joc, ale cărui reguli nu le-au stabilit ei și al cărui rezultat nici nu vor ajunge să-l cunoască vreodată.

Victor Hugo și insurecția din 1832

Există însă și un alt motiv pentru care *Epopeea din rue de Saint-Denis* să fie din punct de vedere ideologic „tulbure”. Pentru a o dovedi, acum chiar trebuie să

părăsim lumea ficțiunii și să privim la ceea ce chiar s-a întâmplat în realitate și la felul cum autorul a cunoscut acele evenimente, cu treizeci de ani înainte de a le transforma în sursă de inspirație a romanului. Victor Hugo a avut o experiență directă la începutul insurecției de la 5 iunie 1832. Se plimba în ziua aceea prin Jardin des Tuileries - era metoda lui de lucru, de când medicii îi recomandaseră să stea în aer liber, în mijlocul vegetației, din cauza iritării ochilor, după cum povestește cel mai erudit dintre biografii săi[60] - și tocmai definitivase în gând ultima scenă a primului act al piesei *Le Roi s'amuse,* când a văzut că lumea era dată afară și se închideau porțile grădinii. Auzi că se iscase o dezordine cu ocazia înmormântării generalului Maximilien Lamarque (1770-1832), unul din generalii lui Napoleon, guvernator militar în Paris în timpul celor O sută de zile, proscris din 1815 și până în 1818, deputat liberal din 1828 până la moarte și unul din șefii partidului republican. Victor Hugo s-a îndreptat atunci „au Passage du Saumon", unde se ridicau baricade și s-a trezit curând în mijlocul schimbului de focuri; a trebuit să se protejeze timp de o jumătate de oră între jumătățile de coloane ale magazinelor. Întâmplarea este consemnată în *Mizerabilii* de către narator (IV, X, IV, p. 1090) și repetată de Adèle Hugo în *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* [61], care adaugă că în ziua următoare după insurecție Victor Hugo lua cina în casa lui Émile Deschamps, unde Jules de Resseguier îi povestește „eroica apărare a claustrului mănăstirii Saint-Merry", mărturie care i-a permis să redacteze descrierile epice din *Mizerabilii.* Din aceste date, de care nu avem motive să ne îndoim, nu trebuie totuși trasă concluzia, așa cum fac unii comentatori, că redarea zilei insurecționale este fidelă. Și

---

[60] Jean-Marie Hovasse, *Victor Hugo, Tome I, Avant l'exil, 1802-1851,* Paris, Fayard, 2001, p. 539.

[61] Adèle Hugo, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*, Paris, Librairie Internationale, 1863, vol. II, pp. 322-323.

în acest episod, elementul adăugat este mai important decât cel preluat din realitatea reală.

Care a fost atitudinea lui Victor Hugo în 1832, când întâmplarea l-a dus în mijlocul revoluționarilor și al forțelor de ordine, în fața răscoalei de stradă? Solidaritate? Simpatie pentru rebeli? Nu există vreun document care să dovedească acest lucru. Există, în schimb, destule indicii pentru a deduce că reacția lui față de cele întâmplate a fost mai curând una de indiferență, poate chiar de ostilitate. O însemnare a sa despre evenimentele din ziua aceea, spune, sobru: „răzmerița din convoiul lui Lamarque. Sminteli înecate în sânge...”[62] Este o observație critică, obiectivă.

Din iulie 1830, domnea în Franța Louis Philippe, și Carol al X-lea se afla în exil. Victor Hugo care fusese un „ultra” entuziast al Restaurației, regim din partea căruia a primit subvenții și cadouri, dar care, e adevărat, i-a interzis două piese de teatru, a salutat cu entuziasm noul regim, în poemul său *À la jeune France* (scris la 10 iulie), lăudat în *Le Globe* la 19 august 1830. Odată cu suspendarea cenzurii, operele interzise ale lui Victor Hugo au putut fi puse în scenă și în prefața la *Marion Delorme,* în august 1831, Hugo vorbește de „admirabila revoluție din 1830”, grație căreia teatrul „și-a cucerit libertatea în cadrul libertății generale”. Relațiile lui cu Monarhia din Iulie sunt și mai bune decât cu Restaurația; când s-a împlinit un an de la suirea pe tron a lui Louis Philippe, guvernul îi încredințează sarcina scrierii unui Imn (care va fi pus pe muzică de Hérold): *L’Hymne aux morts de Juillet,* care va apărea în *Les Chants du Crepuscule.*

Ca urmare a insurecției din iunie 1832, se declară starea de asediu. La 7 iunie, Sainte-Beuve îi scrie lui Victor Hugo, cerându-i semnătura pe o declarație a scriitorilor pentru „libertatea presei” și, în aceeași noapte, Victor Hugo îi

---

62 Citat de Hubert Juin, *Victor Hugo, Tome I*, Paris, Flammarion, 1980, p. 669.

răspunde: „Voi semna tot ceea ce veți semna și dumneavoastră, în ciuda stării de asediu.” Dar declarația nu se concretizează. La o nouă scrisoare a lui Saint-Beuve împotriva regimului, Victor Hugo îi răspunde solidarizându-se cu el, dar precizând foarte clar că, după părerea lui, idealul republican trebuie să prindă viață în mod gradual, căci Franța nu era încă pregătită să-l realizeze: „Republica proclamată de Franța în Europa va fi coroana părului nostru alb.” Republica este un ideal îndepărtat; pe atunci, poetul se împăca mai mult decât bine cu regimul lui Louis Philippe, care îl va purta spre cele mai înalte culmi, înnobilându-l; îl face viconte și *pair*[63] al regatului. În acea dimineață a zilei de 5 iunie 1832, când s-a văzut prins între tirurile încrucișate din Passage de Saumon, Victor Hugo, dacă era din punct de vedere politic aproape de cineva, nu era de grupările opoziției, ci de Monarhia din Iulie.

Care erau aceste grupări și care dintre ele s-au ridicat cu arma în mână, profitând de funeraliile bătrânului general? Opiniile istoricilor erau divergente cu privire la acest aspect al trecutului, dar acum pare clar că *toți* inamicii Monarhiei din Iulie - atât cei care făceau o opoziție de stânga, republicanii și bonapartiștii, ca și cei de dreapta, legitimiștii și carliștii - se puseseră de acord pentru a răzvrăti poporul cu ocazia înmormântării lui Lamarque și au înfruntat împreună gărzile.[64] Astfel încât la întrebarea ce voiau insurgenții care au murit pe baricadele

---

[63] *Pair:* membru al Camerei superioare în timpul lui Louis Philippe (*n. tr).*

[64] Vezi referitor la acest aspect două articole care analizează ceea ce Victor Hugo a văzut, a cercetat și a inventat despre insurecția din 5 iunie 1832 și sursele de care s-a folosit: „*Le Paris des Misérables*” de Émile Tersen, și „*De l'histoire au roman*”, de Gérard Milhaud, ambele în numărul din *Europe* dedicat centenarului romanului lui Hugo (Paris, februarie-martie, 1962) și, de asemenea, cartea lui Louis Blanc, *Histoire des Dix Ans 1830-1840,* vol. I-IV, Bruxelles, Société Typographique Belge, 1850, date consultate și de Victor Hugo.

din rue Saint-Denis în zilele lui iunie 1832? trebuie să răspundem: lucruri diferite și incompatibile între ele. Republicanii voiau să termine cu monarhia și să instaureze un regim democratic și parlamentar, bazat pe sufragiul universal; carliștii și legitimiștii voiau să reînvie Restaurația, adică monarhia absolută, tradițională și ultramontană[65], abolindu-se astfel ultimele vestigii de constituționalism și liberalism, iar bonapartiștii, răzbunare față de trădătorii de la Waterloo și față de groparii Imperiului, pe care pretindeau să-l restaureze… Se poate concepe un amalgam mai eterogen? *Mizerabilii* face din toate acestea o inteligentă abstracție: dizolvă aceste particularități ideologice într-un nor sentimental și utopic atât de general în ceea ce privește principiile și retorica, încât îi reprezintă pe toți și pe nici unul, înfrățindu-i din punct de vedere doctrinar într-o lirică ficțiune intelectuală.

Ștergând nuanțele și scopurile specifice unora și altora, abolind diferențele și preocupările ideologice concrete ale fiecăruia din aceste grupări, pe care opoziția lor față de regimul lui Louis Philippe le-a reunit pe baricada de la Chanvrerie, înlocuind problemele politice concrete cu un protest emoționant, cu caracter moral, împotriva realității nedrepte din prezent și cu dorința arzătoare de a crea o societate a dreptății și a fraternității pe care o anunță moartea lor sub gloanțele inamice, divinul stenograf a dus la bun sfârșit o operație mai complexă și mai nobilă decât o vrăjitorie: a turnat istoria în ficțiune. În *Mizerabilii,* insurecția din 5 iunie 1832 este în mod esențial diferită de faptul istoric; ea este unul din cele mai frumoase și mai însuflețitoare fapte mărețe dintr-o închipuire care, folosind aspecte ale unei realități circumstanțiale, vorbește, într-un mod figurat și simbolic propriu literaturii, despre probleme mai profunde și mai perene decât acea întâmplare istorică.

---

65 Ultramontan: adept al curentului catolic care susținea autoritatea absolută a papalității (*n. tr.).*

Înainte de a vedea care sunt aceste probleme, să vedem încă un tip de substituiri operate de chirurgul stenograf în realitatea care se preface că o reproduce din acel Paris insurgent.

Dacă luăm în calcul datele sociologilor, economiștilor, statisticienilor și istoricilor, Parisul ultimilor ani ai Restaurației și al primilor ani ai Monarhiei din Iulie este un oraș de coșmar în care, alături de dezvoltarea urbană și activitatea industrială, în paralel crescuseră sărăcia și delincvența. Conform unei cărțulii cu pretenții statistice despre delincvență, scrisă de Balzac, dar publicată fără semnătură în 1825, una din fiecare zece persoane era un delincvent („40.000 de șarlatani, 15.000 de hoți de buzunare, 10.000 mii de hoți prin efracție, 40.000 de prostituate care trăiesc din bunul altuia, constituie o masă de 110.000-120.000 de persoane cam greu de administrat. Dacă Parisul are 1.200.000 de suflete și numărul hoților atinge 120.000, rezultă că există un escroc la fiecare 10 persoane decente”)[66]. În excelentul studiu al lui Louis Chevalier, de unde am luat aceste date, se demonstrează că niciodată ca în acești ani „nu au fost atât de puternice contradicțiile sociale și politice, niciodată nu au avut loc într-un asemenea ritm tulburări politice și niciodată, în ciuda creșterii economice și chiar și în perioadele de incontestabilă prosperitate, mizeria celor mulți nu a fost atât de totală”.[67] Tabloul trasat de această cercetare este înspăimântător: sărăcia și abandonarea unor largi sectoare ale populației se traduc în crime, sinucideri, infanticide, copii abandonați, furturi și tâlhării, până la un nivel atât de mare, încât crima și frica de tâlhari se vor proiecta într-un întreg gen literar - foiletonul criminal - de mare succes, în care publicul masochist se delecta îngrozit și fericit.

---

[66] *Le Code des gens honnêtes,* Paris, 1825.

[67] Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX siècle,* Paris, Plon, 1958, p. XV a Introducerii.

Dar, dincolo de fiorii de groază, de spaimele și delictele, care grație mizeriei și sărăciei domnesc în Paris, un alt motiv de agitație și tulburări de stradă precedă, cu puțin timp, insurecția din 5 iunie 1832: ciuma. La 26 martie 1832 se descoperă primele victime și la 31 martie deja sunt 300 de cazuri înregistrate. În ziua următoare, 565 și deja o sută de morți. Ravagiile epidemiei vor continua în zilele și săptămânile următoare, până la a atinge cifra de 45.000 de parizieni seceraţi de boală. Acest dezastru, pe lângă disperarea și teroarea pe care le provoacă, mai ales în cartierele sărace, lipsite de igienă, unde răul își revărsa cu precădere cruzimea, a dat naștere la explozii de violență. În aprilie și mai, adică în săptămânile anterioare înmormântării generalului Lamarque, au loc, în diverse puncte ale Parisului, într-o atmosferă pestilențială, cu miros de cadavre, răzmeriţe, linșaje și scene de nebunie colectivă. Rumoarea că mâini criminale „otrăvesc apa” face ca grupuri de exaltați să atace trupele de gardieni, în timp ce necunoscuții sau străinii care se rătăcesc prin cartierele mărginașe sunt sacrificați, ca niște țapi ispășitori, de o mulțime dezlănțuită, care căuta vinovați, căuta o soluție de domolire a ciumei care le aduce nenorocirea, lovind pretutindeni. Agitația socială și politică se împletește cu aceste izbucniri sălbatice. Are loc o rebeliune a vânzătorilor de haine vechi și o răscoală în închisoarea Sainte-Pélagie, care sunt înăbușite sângeros.

Acesta era contextul istoric real al evenimentelor din 5 iunie, Parisul este un oraș exasperat din cauza multor factori, de la cel mai general, al sărăciei unor mari sectoare ale populației, până la cel mai concret, al ravagiilor pe care le face ciuma, care, cum este firesc, lovește mai ales în cartierele mizere. Foame, furie, frică, antagonisme multiple, o nevoie irațională de răzbunare și sacrificiu contribuie ca butoiul cu pulbere socială să explodeze. Scânteia o constituie manifestația declanșată de înmormântarea generalului republican.

Să suprapunem aceste două imagini, aceea a Parisului istoric și cea a orașului care apare în *Epopeea din rue Saint-Denis* în *Mizerabilii.* Ce vedem? Că lucrul cel mai important nu sunt asemănările, ci contrastele, profundele modificări, pe care imaginea artistică le-a operat, plecând de la viziunea istorică.[68] În plus, contextul exasperat și haotic, de violență socială și izbucniri irațională, a dispărut. Ciuma se eclipsează, menționată doar în treacăt la începutul cărții *5 iunie 1832,* unde se spune că apariția ei „înghețase" sufletele cu trei luni înainte de insurecție, și atmosfera înfierbântată din cauza fricii, furiei și foamei și extraordinara confuzie din spirite, care a fost folosită ca mediu prielnic pentru ca agitatorii politici să fie urmați pe baricade de mulțime. Cu ce a fost înlocuit în *Epopeea din rue Saint-Denis* acest context abolit? Cu o iluzie retorică, unul din acele lungi și formidabile discursuri, în care divinul stenograf, folosindu-se de Filozofie pentru a eradica Istoria, meditează, pe cât de vag, pe atât de elegant, cu atât de multe metafore, pe cât de aseptic din punct de vedere politic, despre diferențele dintre răzmeriță și insurecție, despre natura revoluțiilor și face subtile și lirice distincții între Istoria clasică - Grecia, Roma - și trecutul Franței. Este adevărat că perorația lui ajunge la sfârșit la

---

68 Louis Chevalier îl considera pe Hugo din *Mizerabilii* romancierul care a reflectat cel mai bine tema „criminală" a timpului său - mai mult decât Balzac sau Sue -, pentru că, spune el, romanul lui Hugo a fost primul care a descris *classes dangereuses* și *classes laborieuses* nu ca entități riguros separate, impermeabile una față de alta, ci intrinsec legate una de alta, și primul care a înțeles că delincvența era un „subprodus" al mizeriei care, la fel ca mizeria, cuprindea toată societatea. Bineînțeles că din acest punct de vedere particular - viziunea sociologică despre delicte care apare în roman - afirmația lui Chevalier are greutate; dar relativ, căci, așa cum el însuși semnalează, în mărturia lui „involuntară", Hugo este destul de fidel realității criminale, astfel încât bandiții din roman - faimosul cvartet Patron-Minette, care stăpânește peste noaptea delincvenților din Paris, sunt tot atât de convenționali și falși ca și cei din foiletoanele care l-au precedat.

timpurile în care se petrec faptele, dar chiar și în prezent el rămâne mereu la înălțimea inofensivă a discursului, explicând slăbiciunile Monarhiei din Iulie și ostilitatea, pe care e posibil să o fi trezit, prin intermediul unor imagini și metafore care nici pe departe nu se referă la contextul real, sociologic și politic, al zilelor pariziene din 5 iunie 1832.

Nu avea nevoie să o facă, pentru că nu acesta era obiectivul lui Victor Hugo, nu o carte de istorie voia să scrie; în *Mizerabilii,* faptele istorice sunt pretexte, de care se prevalează creatorul pentru a făuri o realitate distinctă și pentru a vorbi despre problemele care îl obsedează pe el și care l-au determinat, uneori conștient, alteori inconștient, să găsească pentru ele o formă narativă. Tema despre care scria profund Victor Hugo atunci când a refăcut romanul - transformând evenimentele istorice de la Waterloo și cel al insurecției din 5 iunie 1832, nu avea nimic în comun cu viața socială, în ciuda aparențelor, ci cu viața intimă a sufletului. Iar în descrierea societății, ceea ce romanul încearcă cu disperare să descrie sunt urmele unei prezențe, care, fără a se arăta niciodată complet, este cea mai importantă din carte, este contextul lui esențial, liantul episoadelor din el: misterioasa mână a lui Dumnezeu.

VII.
Din înaltul cerului

Când Victor Hugo reînnoadă, după un interval de doisprezece ani, redactarea romanului *Mizerabilii,* se hotărăște să scrie o *Prefață filozofică.* Relectura manuscrisului îi ia, după unele mărturii, timpul dintre 26 aprilie și 21 mai 1860, deși în ediția Marius-François Guyard, editorul ne asigură că Victor Hugo a terminat revizuirea la 12 mai și a scris prefața de la 26 iulie la 14 august.[69] În orice caz, este sigur că a început să lucreze la Prefață imediat după relectura manuscrisului. Intenția aceasta i-a luat lunile iunie, iulie și primele săptămâni ale lui august, timp în mod excepțional dilatat în cazul unui autor, care era obișnuit să scrie o piesă de teatru în câteva zile și un roman în câteva săptămâni. La 14 august, întrerupe brusc Prefața, încă neterminată, „pentru a relua lucrul principal”. Nu a terminat-o niciodată și, în locul ei, a publicat ca epigraf al romanului un text scurt de câteva rânduri în care afirmă că *Mizerabilii* va fi de folos atâta timp cât nu vor fi rezolvate cele trei „probleme ale secolului”: înjosirea omului prin pauperizare, decăderea femeii prin foame și atrofierea copilului prin ținerea lui în întuneric.

Luând în considerare acest epigraf laconic, mulți critici au tras concluzia că intențiile cărții sunt sociale și că

---

69 *Les Misérables,* ed. Marius-François Guyard, Paris, Classiques Garnier, 1957.

Victor Hugo și-a propus prin acest roman să combată nedreptățile, prejudecățile și lipsa de ocrotire ale căror victime erau muncitorii, femeile și copiii în Franța epocii sale. Lectura întinsei și incompletei *Preface Philosophique* dezvăluie un plan mai ambițios: acela de a demonstra existența unei vieți transcendente al cărei subprodus tranzitoriu este viața pământească. Prefața nu anunță un roman angajat, înrădăcinat într-o problematică de *aici* și de *acum,* ci o demonstrație teologico-metafizică a existenței unei cauze inițiale și încăpățânarea de a-i găsi urmele în istoria „infinită" a oamenilor. Nu la opoziția între justiție și injustiție socială, ci la cea dintre bine și rău se gândește autorul extinsei și fascinantei *Prefețe...*

Era proiectată din două părți: *Dumnezeu* și *Sufletul.* Nu a terminat-o decât pe prima; dar din cea de a doua a lăsat o ciornă destul de elaborată despre ideile pe care își propunea să le dezvolte.[70] Într-un scurt preambul, Victor Hugo caracterizează natura ficțiunii și relațiile ei cu lumea reală: „Această carte a fost scrisă dinspre înăuntru înspre afară. Ideea dă naștere personajelor, personajele produc drama și aceasta este, de fapt, legea artei; punând ca generator, în loc de idee, idealul, adică pe Dumnezeu, se observă că îndeplinește funcția însăși a naturii. Destinul și în particular viața, timpul și în particular acest secol, omul și în particular poporul, Dumnezeu și în particular lumea, iată deci ceea ce am încercat să includ în această carte, o specie de eseu despre infinit" (p. 311).

Enumerarea infinitului

[70] Textul complet a fost reprodus în ediția de la L'Imprimerie Naționale, Paris, Paul Ollendorff, 1908, prima parte, vol. III, pp. 309-400.

Dumnezeu, timpul, destinul, viața sunt teme mai vaste decât circumstanța istorico-socială, constituind o problematică, într-adevăr, „infinită”. Impresia pe care o produce *Prefața* este cea a unei întreprinderi enciclopedice, imposibil de rezumat: formarea materiei, crearea aștrilor, trezirea la viață, evoluția regnului mineral, animal și vegetal, dezvoltarea științelor și cunoașterea naturii, apariția filozofiei, apariția și evoluția religiilor și felul cum au răspuns întrebărilor omului despre originea sa, despre începutul vieții și al destinului. Textul insolit începe cu o descriere a pământului, a mării, aerului, aștrilor, cometelor, a organicului și anorganicului, a infinitului mare și a infinitului mic. Obiectivitatea științifică cu care, de exemplu, vorbește despre soare - distanța la care se află, mărimea, forma, natura -, despre astronomi de-a lungul istoriei sau despre eclipse, este condimentată cu imagini, care sunt raze de lumină într-un întuneric atât de dens uneori. Totuși, deși în amănunt expoziția și informația sunt uneori vagi sau greșite, autorul - aici se poate vorbi de el în locul divinului stenograf - nu pierde niciodată sensul general al discursului său. Hugo nu uită că acest text este o demonstrație, nu o descriere. De aceea, ca jaloane ale unui traseu, în relatarea unor fenomene, apare brusc o paranteză metafizică, de tipul celei care întrerupe o perorație despre Calea Lactee și universul planetar, unde soarele „nostru” este abia o picătură insignifiantă comparată cu sorii altor sisteme solare: „Și noaptea este toată plină de aceste felinare ale infinitului. Și care sunt formele de viață, ale vieții în lume, ale vieții în spațiu? Ce fluturi de noapte se vor arde în aceste locuri? Vă imaginați monștrii uimitori care trebuie să existe?” (p. 340). În filigran, o neliniște filozofică, religioasă și uneori ezoterică transpare din acest rezumat al cunoașterii universale. Expoziția se încarcă cu o aură poetică - „Starea normală a cerului este noaptea” - și de interpretări care conferă universului material o înfiorare

religioasă, ca și cum frigul glacial și întunericul spațiului infinit reprezintă o pedeapsă impusă creatului: filozoful se gândește la toate „inexplicabilele forme ale răului vizibile în viață și vede înălțându-se în fața lui ca un fundal această realitate înspăimântătoare, lumea tenebroasă. Aceasta este suferința și, fapt lugubru, o suferință care are dimensiunea universului” (p. 342).

Dovezile existenței lui Dumnezeu se află în limitările cunoașterii pentru a rezolva enigmele, care apar exact pe măsura în care știința își lărgește raza de acțiune. Știm că fiecare astru are o traiectorie proprie, dar, este viața „selenocentrică” sau „heliocentrică”? De ce cometele trasează elipse, hiperbole, parabole și planetele cercuri? A observa lumea înseamnă a descoperi „abisuri, abisuri, abisuri”. În fața acestui cumul de minuni și enigme poți fi ateu? „În fața imanentului, omul își simte micimea, scurtimea vieții și noaptea proprie și tremurul mizerabil din raza lui vizuală. Ce se află în spatele tuturor acestor lucruri? Nimic, spuneți voi. Nimic? Nu mai spuneți! Eu, un vierme de pământ, sunt dotat cu inteligență și această imensitate să nu fie? Oh, iartă-i, Abisule!” (p. 345).

A fi este un „miracol imposibil de denumit”. Infimul și gigantescul sunt în mod misterios înrudite. Neînțelesul, mai devreme sau mai târziu, apare la fel, și în matematici, în geometrie, algebră. „Punctul geometric” este locul de întâlnire al materiei și al abstracției, „profunzimea cea mai mare, pe care o poate contempla spiritul. Prin această crăpătură se vede clar Dumnezeu” (p. 349). O lungă enumerare de filozofi și gânditori greci și latini care „s-au rugat” ilustrează teza că toate filozofiile sfârșesc în „degetul pus pe buze și ochiul fix spionând întunericul nopții” (p. 350). Religiile sunt „umbra universului pe inteligența umană și au un fond comun; toate produc sau folosesc legende, mituri, rituri și alte forme asemănătoare și aproape toate au dat naștere unor prototipuri care, ca schimnici, asceți și pustnici, se repetă de-a lungul

timpului”. Aceasta probează „tenacitatea superstițiilor”, dar și că nu a existat și nu există pe pământ o ființă gânditoare pentru care spectacolul universului să nu „dea naștere conceperii unui Dumnezeu”. Unicul mod de a fi sceptic este să negi lumea și eul propriu și să afirmi că totul este o aparență. Dar aceasta este un nonsens, o absurditate. Contemplarea universului a determinat omul să-și pună întrebări despre cauze și despre cauza dintâi, adică Dumnezeu. Teroarea sfântă a dus la apariția religiilor, din care s-au ivit superstițiile. Pentru a-i salva pe oameni de ele, filozofii au vrut să extirpe religiile și rezultatul a fost materialismul. Ce a mai rămas din el acum?

Așa se termină prima parte, care voia să justifice în mod rațional existența lui Dumnezeu. A doua parte voia să dovedească existența sufletului și începe demonstrația cu o axiomă: „Cantitatea de drepturi ale omului se măsoară prin cantitatea de viață.” Din punct de vedere moral este mai ușor să spargi o piatră decât să tai un copac, să omori un animal, decât să omori un om. Ei bine, cum se situează omul în relație cu ceea ce există? Este un tiran? Un călău? Trăsătura lui caracteristică este „omnipotența”, cu condiția să aibă ca obiectiv „progresul”. Din acest punct de vedere, omul „are drept de viață și de moarte asupra tuturor ființelor inferioare. El este dictatorul temut al materiei” (p. 365). Dar această putere, pe care o exercită asupra materiei pieritoare, este un simptom că există în el ceva durabil, nemuritor și, grație acestui aspect transcendent al umanului - sufletul -, există „comunicare” între tot ceea ce este creat: „Spațiul este un ocean; universurile sunt insule. Dar e nevoie de comunicare între ele. Aceste comunicări se fac prin intermediul sufletelor.”

Începând cu al doilea capitol, discursul dobândește un ton polemic pentru a combate ateismul liberalilor care cred în „religia omenirii”. Ideea democrației se inspiră, spune el, în intuiția unei armonii secrete și profunde între

lucrurile din Univers. Omul încearcă să reproducă în societate „solidaritatea” care leagă „totul de tot”. „Omul este solidar cu planeta, planeta cu soarele, soarele de stele etc.” Desigur, ceea ce permite recunoașterea înrudirii intime între ceea ce există este o „viziune interioară”, un ghid sau paznic pe care contează omul, pentru a fi condus dincolo de granițele de care se lovește mereu raționamentul. Înseamnă acest lucru că, spre deosebire de rațiune, care se înșală de obicei, intuiția este inefabilă? Nu, și ea poate greși, dar spre deosebire de cunoașterea rațională, ea „niciodată nu pierde din vedere realitatea ideală… Viziunea ei este Absolutul”. Ce ar însemna negarea acestei dimensiuni morale și limitarea doar la cea materială? Ar însemna identificarea ființei umane cu animalele și cu lucrurile, negarea libertății și declararea tiranului drept inocent. A admite existența sufletului nu permite doar să înțelegi libertatea și să-l faci pe om responsabil de actele sale, ci să clarifici „relația omului cu Necunoscutul”.

Dacă cineva se limitează să studieze tema libertății și a responsabilității în termeni exclusiv materiali, concluziile la care ajunge nu pot fi mai pesimiste. Nu este oare iluzorie în atâtea cazuri responsabilitatea legală? Nu întotdeauna ticăloșii plătesc pentru crimele lor - „nu întotdeauna indigestia pedepsește orgia” - și uneori inocenților li se pun în spate greșeli pe care nu le-au comis. Ce mai rămâne dacă se suprimă responsabilitatea morală, derivată din existența sufletului? Cele mai nesigure capitole ale *Părții a doua,* capitolele VI și VII, încearcă să facă diferența între „anii latenți” și „anii evidenți” și interpretează noaptea, un fenomen fizic, ca o tentație amenințătoare pentru sănătatea morală, căci umbrele favorizează îndoielile, anxietatea și gândurile lugubre.

Omul are nevoie de certitudini. Le poate găsi în știință? Bineînțeles că nu, căci fiecare cucerire științifică dovedește

erorile și lacunele, în care a trăit societatea. Dovedește, de asemenea, că limitele realității sunt elastice, că se lărgesc mereu și de aceea este neserios să spui, ca unii democrați materialiști, că nu acceptă „supranaturalul”. Cert este doar faptul că realitatea se extinde zi după zi, grație științei, în depărtare (grație telescopului) și în apropiere (grație microscopului). „Siguranța” pe care o caută ființa omenească nu i-o concede decât credința, credința în acea lege morală care nu ar exista dacă omul ar fi doar materie: „Democrația nu vrea decât să creadă. A crede înseamnă putere.” De cealaltă parte, Dumnezeu dă un fundament religios și filozofic principiului republican: „Nu există Rege pentru că există un Dumnezeu; orice monarhie este o uzurpare de privilegiu. De ce? Pentru că dacă nu ești autorul, nu ai dreptul la autoritate.” Urmează apoi o argumentație împotriva sistemului monarhic și apărarea ideii conform căreia Dumnezeu „iubește democrația umană”. Principiul unui monarh de drept divin este de înțeles între albine, căci regina este, dintre toate, cea mai mare, cea care trăiește cel mai mult și cea care literalmente își creează propriul popor. Dar, există între oameni o superioritate atât de clară a cuiva asupra celorlalți? Oamenii au fost făcuți egali: „Egalul meu nu este stăpânul meu; fratele meu nu este tatăl meu” (p. 384).

Acest raționament devine emoționant și epic în lungul capitol XI, în care Victor Hugo rememorează discuțiile lui din Bruxelles, în 1852, cu fostul preot Anatole Leray, ateu și materialist, care își va sfârși zilele câțiva ani mai târziu în Australia încercând să salveze o femeie dintr-un naufragiu. Și se ridică din nou în plan intelectual pentru a aminti că fanatismul religios a produs daune teribile și că superstiția este ceva atroce. Se vindecă superstițiile eliminând actul religios? Societatea poate sfârși cu bisericile, riturile, textele sfinte. Omul va fi astfel liber? În fața unei mari nenorociri, va cădea în genunchi asemenea mamei, care și-a pierdut fiul. În fața cui îngenunchează? În

fața Necunoscutului: „Misterul v-a făcut prizonieri o dată în plus. Sau, mai bine zis, niciodată nu v-a eliberat pe deplin” (p. 390). Este adevărat că ideea unui Dumnezeu care a creat „răul” și care îi permite să continue să existe este de „neînțeles”. Dar, este acesta un argument solid în favoarea ateismului? Neînțelesul - infinitul - ne înconjoară și totuși există.

Capitolele următoare dezvoltă ideea unei justiții imanente în „absolut” și apără, în maniera utopică a lui Saint-Simon, atitudinea religioasă în relație cu bisericile existente. A protesta împotriva exceselor și greșelilor bisericilor este legitim, este „o chemare mai profundă a lui Dumnezeu”. Un gânditor nu trebuie să protesteze contra religiei, ci contra atitudinilor care o falsifică. A examina problema omenească din oricare unghi conduce inevitabil la concluzia că ceva există dincolo de om și că există o legătură, impalpabilă, dar imposibil de desfăcut, care îl unește pe om de necunoscut: rugăciunea este o tentativă de dialog cu această umbră și „Oricine s-a rugat știe că această umbră ascultă și răspunde” (p. 398).

În ultimul capitol, al XII-lea, revine la roman și rezumă scopul și sensul *Mizerabililor:* „Este această carte cerul? Nu, este pământul. Este ea sufletul? Nu, este viața. Este o rugăciune? Nu, este mizeria. Este mormântul? Nu, este lumea.”

„Pământul se vede bine doar din înaltul cerului. Pentru a îndeplini acest rol, un studiu al mizeriei trebuie să reușească implicit două lucruri: să atragă atenția oamenilor, să fie o rugă care să se înalțe cât mai sus… Se poate picta edificator realul doar în lumina idealului.”

„A descrie nefericirea, toată nefericirea, adică o dublă nefericire, nefericirea umană, care vine de la destin și nefericirea socială, care vine de la om, este, fără îndoială, un demers util, dar pentru a-și atinge pe deplin scopul - progresul - acest demers are nevoie de o dublă credință: în viitorul omului pe pământ, adică în desăvârșirea lui ca om;

și în viitorul omului dincolo de pământ, adică în desăvârșirea lui ca spirit."

„Operele în care se aude omenirea gemând trebuie să fie acte de credință."

„… Eu cred în Dumnezeu."

O tentativă imposibilă

Majoritatea comentatorilor romanului *Mizerabilii* nu au dat importanță acestei prefețe filozofice, la prima vedere fără legătură cu romanul, un *collage* la care propriul autor, dându-și seama, a renunțat în cele din urmă. Unul din criticii care și-a propus o interpretare a acestei *Prefețe* este Pierre Albouy.[71] După părerea lui, este vorba de un eseu dictat de circumstanțele politice ale momentului. În *Prefață,* spune Albouy, Hugo, în afară de a *situa* pe Dumnezeu și sufletul, vrea să argumenteze că toate credințele, în loc să prejudicieze democrația, îi sunt indispensabile. Cei cărora li se adresează în mod primordial această carte sunt democrații, republicanii, revoluționarii atei, care au trecut de la anticlericalism la negarea lui Dumnezeu. Hugo era înconjurat de asemenea oameni, ca Auguste Vaquerie, Victor Schelicher și Hamet de Kerles și ceea ce voia să combată în cartea lui, prezentând „un Dumnezeu pe pământ, în mijlocul omenirii", era tocmai mentalitatea și atitudinea pe care acești oameni le reprezentau. Scopul, pe care romanul vrea să-l pună în practică, dar fiind că lui Hugo problema politică i se pare primordială, trage concluzia Albouy, este „să facă astfel încât Dumnezeu să pătrundă în societatea omenească".

---

[71] La Préface Philosophique des Misérables", în *Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg,* ianuarie-martie, 1962, pp. 315-328.

Această teză nu ține seama de faptul că Victor Hugo a început să scrie romanul cu mulți ani înainte și că ideile lui politice și religioase s-au modificat considerabil cu trecerea anilor. În această perioadă, s-au schimbat, de asemenea, ambițiile lui romanești. Ele *s-au mărit.* Acesta este un aspect prin care putem să stabilim imediat o afinitate între roman și *Prefața filozofică*: ambiția nemăsurată, ambele texte având în comun ceva dintr-o tentativă imposibilă. Îndepărtate de noi în timp; pentru cititorul contemporan dispare tot ceea ce a fost în ele conjunctural și rezistă doar ceea ce poate avea repercusiuni directe în sensibilitatea noastră și în problematica actuală. Acest element, înainte de a fi religios și politic, este formal și literar. Atât la *Prefața* neterminată, cât și la romanul terminat impresionează prin perseverența exorbitantă prin care vor să epuizeze o temă până la ultimele consecințe, în toate fazele și aspectele ei. *Prefața* vrea să demonstreze existența lui Dumnezeu prin metoda cea mai ambițioasă: descrierea universului, începând - așa cum a făcut-o Creatorul conform Bibliei - cu spațiul infinit, astrele, elementele, materia, ajungând apoi la această ființă superioară, privilegiată, care este omul, în care se regăsesc umanul și divinul. Această tentativă nu vrea să fie doar materială, ci și spirituală, descriind toate componentele imateriale ale istoriei omenești, apariția și dezvoltarea ideilor filozofice și religioase, a credințelor și superstițiilor, dogmelor, pentru a căuta, în acest cadastru oceanic a tot ceea ce există, urmele prezenței lui Dumnezeu. Nu e de mirare că, la un moment dat, dându-și seama de proporțiile amețitoare ale proiectului său, Victor Hugo îl abandonează.

A întrerupt într-adevăr Victor Hugo pentru totdeauna această *Prefață filozofică* la 14 august 1860? Nu. A continuat-o printr-o persoană interpusă: romanul. Nu mă refer la ideile și paginile prefeței încorporate în Cartea a șaptea din Partea a doua - *Paranteză* - unde, sub pretextul

unei critici a monarhismului, își expune credința sa în Dumnezeu și în nevoia de a se ruga, chiar dacă se afla la limita religiilor, și unde combate ateismul, ci mă refer la maniera subtilă, poate inconștientă, de a transforma materia intelectuală a *Prefeței* în substanța însăși a acestei ficțiuni, deja politematică și enormă, care va continua să crească febril în anii următori în toate direcțiile, prin intermediul amalgamării sau al juxtapunerii celor mai diverse materiale, până la a atinge proporții enorme și a revela, în proiectul ei cantitativ, un țel la fel de ambițios pe cât de himeric: acela al unei istorii *totale.*

Romanul total sau voința deicidă

Să revenim la această idee de totalitate, inevitabilă, am spus-o deja, ori de câte ori se vorbește despre roman. În *Mizerabilii* această tentație e prezentă peste tot și în multiple feluri, începând - ca în Prefață - cu cantitatea de cuvinte din istoria povestită. Dorința de a încorpora toate elementele capabile să împlinească acțiunea și să-i ofere autosuficiență, o împlinire compactă, fără a lăsa cel mai mic capăt de fir liber, închizând toate crăpăturile, și-a lăsat urmele în structura și în ideologia explicită a romanului. În ceea ce se referă la organizarea materialelor narative, dorința totalizatoare a făcut ca acumularea cantitativă să fie dusă la capăt prin sacrificarea integrării calitative a elementelor ficțiunii. Mânat într-un mod magnific de o voință deicidă[72] - a-l imita pe Creator, creând o realitate la fel de populată ca aceea pe care El a creat-o, este un mod de a vrea să-l substitui pe Dumnezeu, de a fi Dumnezeu - divinul stenograf adaugă teme, motive, luate din istoria Franței, din peisajul urban al Parisului, din problematica

[72] *deicid*: uciderea zeilor.

religioasă, din clevetirile sociale, familiale și, desigur, invențiile urzite pornind de la obsesiile și pasiunile autorului. Dar el aproape că nu se preocupă să topească aceste elemente atât de diferite într-un ansamblu armonios. Lipsa de gradare și de dozare a materialului pur informativ sau descriptiv - a contextelor - și a intrigii romanești conferă *Mizerabililor* un aspect disproporționat, ceva monstruos, care - mai ales azi, când literatura tinde să fie mai mult intensivă decât extensivă - intimidează cititorul. Divinul stenograf nu gradează dintr-un motiv foarte simplu: în lumea lui, ca și în aceea a Creatorului, nimic nu este în plus, nimic nu este superfluu, astrul și pietricica de râu sunt echivalente ca părți complementare ale lumii create. Se observă la fiecare pas că dacă deicidul nu ar vrea el, romanul nu s-ar termina niciodată și ar sfârși prin a încorpora universul a tot ceea ce este creat, căci fiecare din episoadele sale trimite la multe altele care la rândul lor presupun altele, într-o înlănțuire fără început și fără sfârșit. Enormul adaus istoric din bătălia de la Waterloo poate părea, în contextul romanesc, tras de păr, dacă ne gândim că singura lui justificare în desfășurarea acțiunii este ca, la sfârșitul bătăliei, Thénardier să-l scoată pe colonelul Pontmercy dintre cadavre. Și lunga recapitulare istorică, și prolifica descriere de regulamente, rituri și obiceiuri din mănăstirea Picpus și din Ordinul Adorației Veșnice, pot părea o excrescență elefantiazică dacă se compară cu concizia cu care naratorul rezumă cei cinci ani pe care Jean Valjean și Cosette îi petrec în interiorul zidurilor sale. La fel se întâmplă cu lunga digresiune despre însușirile excrementului uman ca îngrășământ și cu povestea haznalelor Parisului pentru a situa episodul în care Jean Valjean, Marius și Thénardier se întâlnesc în catacombele orașului. Dar din punctul de vedere al naratorului, aceasta este o viziune meschină a realității romanești. Pentru el - ne-o spune cu o convingere desăvârșită - acest roman nu este povestea fostului ocnaș

și a fiicei lui Fantine, ci „o dramă al cărui prim personaj este infinitul. Omul este al doilea” (II, VII, I, p. 526). Perspectiva în care se situează naratorul pentru a povesti această istorie nu este aceea a unui om care privește și descrie evoluția și mizeria altor oameni, ci aceea a unui Dumnezeu care contemplă, dinspre omnipotența sa divină, istoria pe care a procreat-o. Din această perspectivă, *totul* este important, *totul* este la fel de necesar și cea dintâi obligație a unui narator astfel poziționat nu este de a sintoniza[73] materialele între ele, ci de a reuni un număr cât mai mare din aceste materiale cu scopul de a se apropia de viziunea divină „totalizatoare” și de a o sugera.

Dacă ținem cont de această perspectivă deicidă în care se situează, înțelegem mai bine ideologia naratorului din *Mizerabilii,* contaminată de la început până la sfârșit de acest prurit totalizator. Romanul, conform divinului stenograf, nu este, așa cum credea Balzac, „istoria privată a națiunilor”, ci o istorie mai cuprinzătoare decât cea a istoricilor, pentru că aceștia înregistrează doar faptele importante, în timp ce pentru roman *totul* este important: marile fapte, dar și cele mărunte și obișnuite. Această idee este minunat concretizată în capitolul I al *Cărții a treia, Anul 1817*, în care naratorul, prin intermediul unei enumerări amețitoare, încearcă să reînvie toate componentele acelui an, amestecând majuscula cu minuscula, istoricul cu banalul, pentru a conchide cu aceste instructive cuvinte: „Iată, amestecate aici unele peste altele, ceea ce mai supraviețuiește confuz din anul 1817, astăzi uitat. Istoria disprețuiește toate aceste particularități și nu poate face altfel, pentru că ar fi invadată de infinitul lor. Totuși, aceste detalii, care în mod greșit se numesc mici - nu există fapte mici în omenire, nici frunze mărunte în vegetație -, sunt utile. Fața secolelor se

---

[73] *a sintoniza* - acțiunea de a sintoniza și rezultatul ei; reglarea a două sisteme oscilante, în special de înaltă frecvență, pentru a oscila cu aceeași frecvență.

compune din fizionomia anilor” (I, III, I, p. 127). Aceasta este una din ideile cele mai ferme ale naratorului, de mai multe ori reafirmată pe parcursul romanului și aproape de fiecare dată cu aceleași cuvinte: „totul” este important, amănuntele și aspectele secundare au aceeași valență umană, morală și socială ca și faptele cele mai strălucitoare: „Faptele care vor fi povestite aparțin acelei realități dramatice și vii, pe care istoricul o neglijează deseori, din lipsă de timp și de spațiu. Noi, în schimb, insistăm pe această realitate, pentru că în ea se află viața, zbuciumul, freamătul omenesc. Micile detalii, am mai spus-o, sunt, ca să spunem așa, frunzișul marilor evenimente…” (IV, X, II, p. 1081). Dar cea mai frumoasă și mai perfect exprimată idee despre totalitatea romanescă se află în descrierea grădinii casei din rue Picpus. Întreg capitolul *Foliis ac frondibus*, în care epica și suflul povestirii ating cel mai înalt nivel artistic, este o dezvoltare a tezei că *Rien n’est petit* și că *Tout travaillle à tout* (IV, III, II, p. 904), precum și teoria „fluxului și refluxului” infinitului mare și infinitului mic: „O larvă are importanță: micul este mare; marele este mic: totul se află în echilibru în necesitate; înspăimântătoare viziune pentru spirit. Între ființe și lucruri există relații care țin de minune; în acest inepuizabil ansamblu, de la soare la păduche nimic nu disprețuiește pe nimeni, pentru că toți au nevoie de toți” (IV, III, III, 904). Nu există o mai bună descriere a totalității romanești.

Această viziune și această convingere nu sunt cele ale unui om, ci ale unui Dumnezeu. Nu trădează o perspectivă spațială și temporală limitate care, în mod fatal limitează viziunea și obligă la discriminare și la stabilirea de ierarhii între lucruri și fapte, între persoane și idei, ci perspectiva unei ființe care povestește având tot timpul de partea sa și fiind capabilă să cuprindă cu privirea ei sferică, telescopică și microscopică în același timp, tot spațiul. Doar când ești exonerat de orice condiționare umană de loc și de timp, se

poate observa echivalența profundă și esențială a tot ceea ce există. Acest lucru se vede și mai clar dacă, de mână cu divinul stenograf, ne mutăm din planul fizic și istoric în plan moral…

În ciudata lui diatribă-elogiu cu privire la *Mizerabilii,* Lamartine a prezis că romanul va face mult rău poporului, „dezgustându-l de faptul că este popor, adică om și nu Dumnezeu”. Sentința, într-un anumit sens, e un punct ochit. Cititorii se simt în inferioritate de condiții față de aceste personaje supraumane, cu faptele lor deosebite sau cu relele lor; și mai ales față de narator, Dumnezeul romanului, convins că „privirea dramei trebuie să fie prezentă oriunde” (V, I, XVI, p. 1242) și capabil de a materializa această dorință, căci el are o perspectivă infinit mai vastă decât oricare dintre noi - și decât plăsmuirile lui - pentru a evalua acțiunile omenești: „Nimeni nu este un bun istoric al vieții publice, evidente, vizibile, clocotitoare, a popoarelor dacă nu este în același timp, într-o oarecare măsură, un istoric al vieții lor profunde, ascunse; și nimeni nu e un bun istoric al faptelor sufletești din interiorul ființei, dacă nu știe să fie, ori de câte ori este necesar, și un istoric al celor ce se petrec în exterior. (IV, VII, I, p. 1007). Ce mod mai potrivit pentru a spune că romanul este descrierea totalității umane, iar romancierul o ființă înzestrată cu omnisciență, omnipotență și ubicuitate?

De la aceste înălțimi supraomenești, unde se află naratorul, acțiunile bărbaților și femeilor nu pot fi văzute în același fel ca din perspectiva limitată a unei ființe muritoare, prizonieră a cronologiei și a propriei circumstanțe, incapabile prin urmare să ia în considerare toate atitudinile și consecințele actelor lor. Dumnezeu, în schimb, din perspectiva lui infinită, are în mână toate elementele pentru a judeca, ceea ce-i permite, în plan moral, o ciudată stăpânire de sine față de faptul temporal, pe care omul, în schimb, victimă sau beneficiar imediat al actelor sale, nu o poate avea. În realitatea fictivă, nu

întotdeauna acțiunile sunt bune sau rele; uneori sunt ambigue sau ambivalente, cu o semnificație distinctă în funcție de punctul de vedere din care sunt privite. Thénardier, pe câmpul de bătălie de la Waterloo, îl salvează pe colonelul Pontmercy din grămada de cadavre sub care se afla pe jumătate îngropat, dar o face cu intenția de a-l jefui. Naratorul-Dumnezeu, care citește gândurile, știe că hangiul din Montfermeil face toate acestea cu un gând rău și îl condamnă. Dar nu este oare normal ca tatăl lui Marius să trăiască veșnic recunoscător omului căruia îi datorează viața? Oricare ar fi fost motivele pentru care Thénardier a acționat astfel, lui îi este de ajuns să știe că omul acela l-a scos dintre cadavrele tovarășilor lui de luptă și că datorită lui se află în viață. Privit obiectiv, Thénardier a realizat o faptă bună, deși, în mod subiectiv, ea a fost rea. Naratorul-Dumnezeu este conștient de contradicție, dar nu trage de aici neliniștitoarea concluzie că în viața omului există un relativism moral și că pot exista valori contradictorii; el doar subliniază această contradicție pentru a arăta cât de precară și supusă erorii este cunoașterea pe care o poate avea omul despre alți oameni și cum, de aceea, judecata lui morală este insuficientă și deseori greșită. Pentru Dumnezeu, care este spirit, are importanță spiritualul ca realitate dominantă. Ceea ce are importanță se întâmplă în viața intimă, profundă, impalpabilă, a sufletului omenesc, astfel că manifestările pe care el le poate avea în lumea exterioară, vizibilă, socială și obiectivă, sunt ceva secundar. Această idee este clar expusă în *„l'affaire* Champmathieu". În noaptea aceea de îndoieli și frământări sufletești, care precedă hotărârea lui Jean Valjean de a se preda justiției, pentru a evita ca un nevinovat să fie condamnat, el pune în cumpănă acest argument: trebuie să se predea chiar dacă astfel ar face un rău imens localității Montreuil-sur-mer, care trăiește de pe urma întreprinderii sale și care beneficiază enorm de pe urma locurilor de muncă create

de el și a actelor lui de binefacere? Și dacă, pentru a salva un inocent, ruinează o localitate? Așa se și întâmplă, de altminteri, când Jean Valjean intră în închisoare, pentru a-și face datoria față de propria conștiință și față de Dumnezeu: întreprinderea lui se ruinează și șomajul și mizeria pun stăpânire pe o comunitate care, grație lui, ajunsese înfloritoare. Astfel deci, a fi credincios lui Dumnezeu poate însemna să faci rău societății. Naratorul-Dumnezeu o știe foarte bine, căci el o spune, dar problema „valorilor contradictorii" nu există pentru el, căci din perspectiva lui nu există rău minor. Există rău sau bine, fapte bune sau rele. Ambiguul, contradictoriul, ambivalentul sunt manifestări ale condiției umane limitate: pentru înțelepciunea divină, ele nu există. Din perspectiva acestei înțelepciuni, predându-se, Jean Valjean a acționat corect și dacă acest lucru a însemnat să-și învingă reproșurile, pe care și le putea face pentru că prin purtarea lui ar face rău comunității din Montreuil-sur-mer, acest lucru îi accentuează gestul, îi conferă o mai mare noblețe, pe lângă latura dramatică a frământării sale. Exact cum se întâmplă în realitatea fizică, unde pentru viziunea totalizatoare a lui Dumnezeu, infinitul mic și infinitul mare sunt echivalente, în realitatea spirituală singura diviziune acceptată este cea care separă binele de rău, intențiile bune de cele perfide. În cadrul acestei polarizări absolutiste a faptelor omenești, toate comportamentele se egalează și se echivalează în fața privirii atemporale și anistorice a lui Dumnezeu. Ideea de valori relative, condiționate de împrejurări sociale, familiale sau individuale, este inexistentă pentru Dumnezeu; pentru privirea lui divină, toate acestea nu fac decât să exprime insuficiența omenească și firea lor defectuoasă. Acțiunea lui Enjolras, de exemplu, la baricadă, ucigând cu sânge rece un individ pentru a salva mulți alți oameni este, pentru morala divină, ceva barbar și inacceptabil, pentru că din perspectiva ei, ceea ce

contează nu este actul în sine, ci motivarea lui intimă, rădăcina lui abstractă și atemporală, ruptă de orice conjunctură și, din această perspectivă, este secundar dacă moare o persoană, o sută sau o mie, e doar o notă pitorească în peisajul moral monocord al valorilor absolute.

Această credință în Dumnezeu, apărată cu emfază în *Prefața filozofică,* are deci multe în comun cu însușirile deicide (adică divine) ale naratorului eponim, olimpic, autoritar și (mai ales) totalizator și totalizant din *Mizerabilii.* Fără fundamentul acestei credințe într-o ființă cu asemenea însușiri, era imposibil ca un scriitor de la jumătatea secolului al XIX-lea să creeze un narator pentru a povesti o asemenea istorie, înzestrat cu uimitoarele însușiri, pe care le-am văzut la divinul stenograf. Procesul de disimulare a naratorului și de transformare a lui în roman într-o ființă invizibilă, începe exact odată cu slăbirea credinței, cu degradarea unei anumite imagini a lui Dumnezeu sau a lui Dumnezeu însuși. Și nu este întâmplător că primul romancier care a dat o lovitură de moarte naratorului-Dumnezeu atotputernic, omniscient, omnipotent, ubicuu și vizibil a fost Flaubert, un sceptic în materie de religie. Moartea naratorului-Dumnezeu este o consecință formală, în ficțiune, a morții lui Dumnezeu în inimile oamenilor.

În *Mizerabilii,* suntem încă, aparent, departe de acest proces (deși în realitate el a început odată cu apariția romanului *Madame Bovary),* și Dumnezeu tună și guvernează, formidabil și colosal, sub pielea divinului stenograf. Epopeea pe care acesta o povestește în roman nu se petrece realmente în lumea exterioară și obiectivă a faptelor omenești. Lumea atât de prolific descrisă și explorată în roman este doar un decor pentru drama profundă pe care naratorul-Dumnezeu vrea să o povestească: mântuirea omului, irezistibilul și tragicul lui mers spre bine, mântuirea lui Satan de către Ființa Divină. Deși versurile din *Sfârșitul lui Satan,* ambițioasa, dar

neterminata profeție teologică a lui Victor Hugo conform cărora, la capătul timpului, infinita compasiune divină va sfârși prin a instaura domnia absolută a binelui - Dumnezeu îl va ierta pe Satan și acesta se va mântui în stilul lui Jean Valjean - nu erau încă scrise, în *Mizerabilii,* roman pe care autorul lui l-a considerat întotdeauna o carte religioasă, este deja dezvoltată, în substrat, această teză curajoasă, conform căreia păcatul, răul, suferința și mizeria se vor eclipsa într-o zi, odată cu reîntoarcerea la grația divină, din îndurarea lui Dumnezeu, a lui Lucifer, îngerul căzut.

VIII.
Tentația imposibilului

Contrar a ceea ce se crede, comentariile și studiile de care s-a bucurat romanul *Mizerabilii* la apariție, nu au fost toate entuziaste; au fost multe critici adverse și câteva, precum cea a lui Barbey D'Aurevilly, feroce. Cea mai interesantă dintre acestea, datorită problemelor pe care, pornind de la romanul lui Victor Hugo, le abordează, se lansează în considerații îndrăznețe despre ficțiune în general, este cea a lui Alphonse de Lamartine, un studiu amplu care, poate fără să-și propună acest lucru, pune direct problema rațiunii de a fi a ficțiunii în istoria omenirii.

La începutul eseului, obiecțiile lud Lamartine[74] la roman sunt cele ale unui conservator, care vede în *Mizerabilii* un text capabil să provoace dezordine și revoltă socială, dar și cele ale unui partizan al realismului literar, deranjat de exagerările și inexactitățile din carte în raport cu realitatea, pe care vrea să o recreeze. *Mizerabilii,* după părerea lui, „face din omul imaginar inamicul și victima societății". „Omul contra Societății, acesta este adevăratul titlu al cărții, o carte funestă, pentru că prezentând omul-individ ca pe o ființă perfectă, face din societatea umană,

---

74 M. A. de Lamartine, „Considérations sur un chef-d'œuvre, ou le danger du génie. *Les Misérables, par Victor Hugo,* în *Cours familier de littérature. Un entretien par mois",* vol. XIV-XV, Paris, 1862 (pp. 305-432), și Paris 1863 (pp. 5-224).

formată din oameni și pentru oameni, o sinteză a tuturor inechităților omenești” (p. 306).

Romanul, după Lamartine, este o utopie, care vine să prelungească tradiția *Republicii* lui Platon, *Contractul social* al lui Rousseau și al tuturor socialiștilor, de la Saint-Simon până la Fourier, Proudhon și… mormoni!

În evocările sale autobiografice, Lamartine își amintește că, în timpul Revoluției de la 1848 (în care el a jucat un rol important), Victor Hugo a publicat un manifest „conservator” care lui i s-a părut foarte cumpătat. Lamartine îi atacă apoi pe „demagogi și utopiști” semnalând că *Mizerabilii* face o „critică excesivă, radicală și uneori nedreaptă la adresa societății, fapt care poate determina ființa umană să urască exact ceea ce o salvează, anume ordinea socială, și să delireze în fața a ceea ce este pierzania sa: visul antisocial al *idealului nedefinit”. Nedefinirea* ideologică i se pare aspectul cel mai profund negativ al utopismului romanului.

Titlul, asigură el, este fals, pentru că personajele lui nu sunt mizerabili, ci *culpabili* și *leneși.* Aproape nimeni nu este inocent în roman, dat fiind că nimeni nu muncește. E vorba despre o societate de hoți, destrăbălați, trândavi, prostituate și vagabonzi. Nici măcar când fac ceva, personajele nu au o motivație clară, care să le determine comportamentul. De exemplu, dacă Marius ar fi întrebat de ce se află pe baricadă, nu ar ști ce să răspundă: *Par ennui,* poate, adică din plictiseală, dar nu „din convingere”.

Romanul este o „epopee a canaliei”, „o capodoperă a imposibilității” (p. 364). Plecând de aici, criticile lui Lamartine, fără a înceta să fie politice și literare, se extind în plan religios și filozofic și, trecând dincolo de tema exclusivă a romanului lui Victor Hugo, intră în miezul relațiilor dintre ficțiune și istorie, și al felului în care ficțiunea influențează viața și societatea.

Mizerabilii vor face mult rău poporului „dezgustându-l să fie popor, adică om și nu Dumnezeu”. Lamartine

simulează o conversație cu un condamnat la muncă silnică, pe care îl determinase să citească romanul. Amândoi afirmă că Jean Valjean este un monstru, pentru că a furat sfeșnicele bunului episcop și moneda copilului savoyard și amândoi acuză cartea de exagerare și irealitate, dar că Victor Hugo reușește totuși, grație „talentului" său și conferind romanului o aparență realistă, să-l facă pe cititor să admită totul ca verosimil.

Deși personajul monseniorului Bienvenu i se pare „exemplar", Lamartine este indignat de episodul în care acesta și Convenționalul G stau de vorbă, dialog care după părerea lui este o „deificare a terorismului". Și combate cu energie acea „matematică abstractă" care justifică crimele comise de teroarea iacobină din 1793 prin crimele ale căror victime au fost în trecut săracii. Oare clasele sunt aceleași de-a lungul timpului? Nu se rotesc și se schimbă? O asemenea teză înseamnă „a adula poporul cu cele mai de jos instincte ale lui", e ca și cum i-ai spune: „Ai dreptul la mânie, ucide și pe urmă vor veni scriitori ca Victor Hugo și Joseph de Maistre care, de pe poziția unor doctrine diferite, democrat unul și autocrat celălalt, vor justifica omorurile tale cu teorii."

Îl acuză, de asemenea, pe monseniorul Bienvenu de ignoranță, deoarece critică impozitele „care sunt dijma pe care o plătește bogatul săracului pentru a-l aduce la același nivel". Dacă s-ar aboli impozitele, victima ar fi proletarul, care primește salariu din venitul Statului, și dacă se suprimă „luxul", cu alte cuvinte consumul, ar dispărea producătorii, rurali sau urbani.

Este bine că Victor Hugo se simte atras de tema mizeriei omenești, cum s-a întâmplat cu atâția scriitori, începând cu Iov, dar de ce să acuzi societatea de toate mizeriile? „Societatea a creat viața? A inventat ea moartea? Este ea, în fine, cea care a produs inegalitatea, inexplicabilă, dar parte organică a naturii și a condiției umane? Nu, nu ea, ci Dumnezeu. A o compătimi, da, a o consilia, bine; dar nu s-o

acuzi, pentru că este necugetat și barbar” (pp. 429-430). „A semăna idealul și imposibilul înseamnă a semăna furia sfântă a decepției printre mase” (p. 431).

Capitolul din *„Mizerabilii”* - *Anul 1817* - i se pare lui Lamartine o trădare. De ce sarcasmul și batjocura împotriva nefericirii „prinților care i-au protejat copilăria” lui Victor Hugo însuși? Și Lamartine îi amintește autorului romanului că Burbonii l-au numit de câteva ori „copilul sublim”.

Scena studenților boemi și a tinerilor îndrăgostiți - printre care se află Fantine - i se pare un eșec total. Îi place scena fetelor Thénardier care se dau în leagăn; dar, în schimb, nenorocirile mamei lui Cosette - concret, faptul că își vinde dinții și părul - i se par melodramatice și false. Romanul „alunecă spre neverosimil pe calea atrocităților”.

Lamartine semnalează, ca exemplu de neverosimilitate, că Monsieur Madeleine este condamnat la galere: „Lumea nu este făcută așa.” Una din criticile indignate este că Victor Hugo scrie cu toate literele acel „Merde!” rostit de Cambronne și, mai ales, că numește acest cuvânt „cel mai frumos” din limba franceză: „Naratorul o ia razna până la a confunda josnicul cu sublimul” (p. 66). „Acest cuvânt adulează trivialitatea unei mulțimi zgâlțâite de furie, care, incapabilă să găsească un cuvânt, aruncă excrementul pe chipul destinului; aceasta este o demagogie gramaticală care, îndârjită împotriva a tot ce i se năzare, smulge soldatului și poporului o caracteristică nemuritoare, pentru a o înlocui cu… o bestialitate” (pp. 77-78).

După părerea lui Lamartine, cel mai slab lucru din roman este structura lui: „Toată acea dezvoltare a acțiunii, care ia naștere din faptele arbitrar inventate de necesitățile dramei, este partea slabă a romanului. De fiecare dată când autorul are nevoie de un personaj, îl cheamă din adâncul neantului, ca în poveștile cu zâne sau ca în povestirile lui Voltaire, și personajul se supune,

împotriva oricărei veridicități, chemării scriitorului” (p. 84).

Victor Hugo este acuzat de vorbărie, de „exhibarea cunoștințelor despre tot felul de fleacuri”. Recunoaște în Marius tânăr portretul autorului și consideră descrierea iubirii dintre Cosette și Marius „cel mai delicios tablou de iubire” pe care l-a descris Victor Hugo. În schimb, i se pare ridicol să fie intitulată *Epopeea din rue Saint-Denis* o „fantezie eroică de studenți petrecăreți… care nu au nici o idee clară, nici mijloace concrete, nici un obiectiv declarat sau care să poate fi declarat”.

Despre această „epopee” adaugă că rebelii se bat pentru ceva ce nimeni nu știe ce este, o enigmă „care nu este nici monarhia legitimă, nici regalitatea de ocazie din 1830, nici republica propriu-zisă, nu este nici una dintre formele clare de guvernare, ci ceva ce eu nu știu ce este, ceva ce se numește uneori democrație, alteori ideal, dar care în realitate este steagul roșu” (p. 149, vol. V).

În rezumat, pentru Lamartine, *Mizerabilii* este o istorie dramatică, exagerată, violentă, plină de „himere” sociale și politice, un roman care nu va supraviețui, dacă nu ar fi enormul talent verbal al lui Hugo și forța sa lirică, în stare să dea o înfățișare verosimilă acestor „irealități”.

Din aceste premise, Lamartine trage concluzia că romanul este „periculos” pentru popor din cauza „excesului de ideal”: „Cartea este periculoasă, pentru că pericolul suprem în ceea ce privește viața societății constă în faptul că dacă excesul reușește să seducă idealul, îl pervertește. Și îl determină pe omul mai puțin inteligent să se pasioneze pentru imposibil: cea mai teribilă și mai ucigătoare dintre pasiunile care se pot insufla maselor este pasiunea pentru imposibil. Pentru că totul este imposibil în aspirațiile din *Mizerabilii* și prima dintre aceste imposibilități este dispariția tuturor mizeriilor noastre” (p. 186). „Dacă veți înșela omul, îl veți înnebuni; iar când, dinspre nebunia sfântă a idealului vostru, îl veți lăsa să se

prăbușească din nou în ariditatea și goliciunea mizeriilor lui, îl veți transforma într-un nebun furios” (p. 187).

Ultimele lui cuvinte sunt un atac frontal la convingerea naratorului că este posibil „un progres nelimitat”. Acest optimism nu ține cont de „forța lucrurilor”, adică de limitările înnăscute ale condiției umane.

Ceea ce începuse ca o critică literară se termină ca un reproș politico-social la adresa unui gen literar. Pe acesta Lamartine, nu departe de raționamentele inchizitorilor spanioli din secolul al XVI-lea, care interziceau publicarea romanelor în coloniile americane[75], îl acuză de a tulbura sufletul „maselor”, făcându-le să se gândească la aspirații și dorințe care nu sunt la îndemâna muritorilor. Romanul devine astfel o sursă de revoltă și tulburare socială. Lamartine, în solidul lui eseu, crede că-și îndreaptă săgețile împotriva unei ținte precise: acea uimitoare construcție romanescă numită *Mizerabilii,* care, datorită talentului remarcabil al autorului său, este capabilă să-i facă pe cititori să creadă că o ființă umană poate atinge excepționala înălțime morală și capacitatea de sacrificiu a unui Jean Valjean sau bunătatea serafică a unui monsenior Bienvenu, considerați „irealități” romantice. Dar, în realitate, argumentul lui e valabil pentru orice ficțiune reușită, chiar și pentru aceea care, fără zborul și anvergura romanului *Mizerabilii,* chiar având un orizont mai mic, este capabilă, grație puterii sale de persuasiune, să transporte cititorul spre o lume mai coerentă, mai frumoasă, mai perfectă sau pur și simplu, mai puțin monotonă și dură decât aceea în care trăiește. Această manevră, după părerea lui Lamartine, poate transforma cititorul, fermecat de închipuiri - odată lectura terminată,

[75] Vezi în Martín de Riquer, *Para leer a Cervantes,* Barcelona, 2003, p. 106, referința la edictul regal din 4 aprilie 1531 care interzicea „trimiterea în Indii a romanțurilor, a istoriilor frivole sau profane” și la edictul regal adresat Cancelariei Perúlui în 29 septembrie 1543 și care întărea interdicția sub argumentul că asemenea cărți îi pot îndepărta pe indieni de credință.

când vraja se rupe și își dă seama că realitatea trăită nu va fi niciodată la înălțimea celei visate -, într-un dușman al ordinii prestabilite.

Reproșul făcut de Lamartine lui Victor Hugo îmi amintește de o afirmație pe care am întâlnit-o într-o carte a istoricului Eric Hobsbaum, conform căreia tot ceea ce-i înspăimânta mai mult pe principii germani la supușii lor era „entuziasmul", căci entuziasmul, după părerea lor, era sământă de agitații, sursă de dezordine.[76] Lamartine și principii germani aveau dreptate, desigur. Dacă obiectivul propus era menținerea vieții sociale în cadrul canoanelor stricte, supusă unei ordini imuabile, asemănătoare ordinii astrale sau mersului trenurilor, „entuziasmul" și halucinația sau mirajul trecător, pe care îl produce o ficțiune reușită este un dușman potențial, ceva neprevăzut, care poate dezorganiza viața, semănând îndoială și discordie și stimulând spiritul critic, un dizolvant susceptibil să provoace fracturi multiple în arhitectura socială.

Lamartine avea dreptate să considere tentația imposibilului ca o boală periculoasă, care poate contagia masele, căci plătise această „pasiune" pe propria piele. De-a lungul vieții, el și Victor Hugo au menținut relații de prietenie și de respect reciproc și, de exemplu, Lamartine a fost unul dintre protectorii, pe care a contat autorul *Mizerabililor* în încercarea lui de a intra în Academia Franceză până când, a cincea oară, a reușit. A obținut ceea ce își dorea. Corespondența dintre ei dezvăluie o cordialitate și admirație literară reciprocă. Amândoi aveau multe lucruri în comun: talentul, spontaneitatea, pasiunea pentru politică și succes social și amândoi au reușit în viață

76 Din punctul de vedere al instituției esențial conservatoare, idealul rezidă în obedientă, nu în entuziasm, oricare ar fi esența lui. Nu în zadar regula de aur a oricărui principe domnitor din micile state germane era: *Ruhe ist die erste Bürgerpflicht* (liniștea este cea dintâi datorie a cetățeanului)." E.J. Hobsbawm, *Rebeldes primitivos,* Barcelona, Editorial Ariel, ed. II, 1974, p. 181.

o mare parte din ceea ce și-au propus. Dar Lamartine a ajuns la apogeul puterii politice, deși pentru scurt timp, lucru pe care Victor Hugo nu l-a obținut niciodată. Lamartine a fost unul dintre eroii civici ai Franței, la căderea lui Louis Philippe, în februarie 1848, și șeful guvernului provizoriu, care a proclamat republica. A fost, de asemenea, deputatul cel mai votat în alegerile pentru prima Adunare Națională. Ca unul din cei cinci membri ai puterii executive, el a trebuit să facă față marii răzvrătiri de la sfârșitul lui iunie 1848, a unui popor câștigat de entuziasmul revoluționar, care reproșa guvernanților săi că nu erau la înălțimea așteptărilor lui. Acest episod a tăiat brusc protagonismul lui politic. Trecerea lui Lamartine prin sferele puterii a fost rapidă: din februarie până în iunie 1848. Pentru a face față „maselor" care au umplut Parisul de baricade, guvernul din care făcea parte a conferit puteri speciale ministrului de Război, generalul Cavaignac, care a înăbușit revoluția în sânge, cu execuții masive prin împușcare și o represiune feroce. Se înțelege că, de atunci, Lamartine, a cărui stea politică nu se va mai înălța vreodată după acel eșec, va dobândi o neîncredere viscerală spre tot ceea ce - asemenea ficțiunii, după părerea lui - putea da maselor tentația „imposibilului".

Deși este dificil să-i dai dreptate lui Lamartine în multe din aprecierile sale despre *Mizerabilii,* pentru că este evident că multe dintre aceste aprecieri sunt nedrepte și exagerate, e tot atât de necesar să semnalăm că în studiul său despre romanul lui Victor Hugo există o intuiție foarte sigură a naturii ficțiunii literare și a modului în care ea se repercutează în viața cititorilor și, prin urmare, în mersul societății. El își concentrează reproșurile asupra *Mizerabililor,* unde observă un pericol pe care nu îl vede în alte cărți pentru simplul motiv că în ele lipsește nemăsurata ambiție, cu care a fost scris romanul lui Victor Hugo, un roman care, prin dimensiunile lui, pare să se ia la

întrecere cu realitatea de la egal la egal, opunând vieții o ficțiune „totală”.

Adevărul este că, deși într-o mai mică măsură, toate ficțiunile îi fac pe cititori să trăiască „imposibilul”, scoțându-i din eul lor particular, rupând hotarele condiției lor și făcându-i să trăiască, identificându-se cu personajele iluziei lor, o viață mai bogată, mai intensă, sau mai abjectă și violentă sau pur și simplu diferită de cea la care sunt constrânși de această închisoare de maximă securitate, care este viața reală.

De aceea și pentru aceea există ficțiunile. Pentru că avem o singură viață, iar dorințele și fanteziile noastre ne cer să avem o mie. Pentru că abisul dintre ceea ce suntem și ceea ce am vrea să fim trebuia să fie umplut în vreun fel. *Din acest motiv s-au născut ficțiunile:* pentru ca, prin acest înlocuitor, vremelnic și precar, și în același timp pasionat și fascinant, pe care îl reprezintă viața spre care ne transportă ficțiunile, să încorporăm imposibilul în posibil și existența noastră să fie în același timp realitate și irealitate, istorie și poveste, viață concretă și aventură miraculoasă.

E de ajuns ca o ficțiune să fie reușită și să îi cufunde pe cititori în iluzie, pentru ca acest miracol să se producă. Faptul că Lamartine îl observă doar în *Mizerabilii* este un fel de a recunoaște în acest roman o reușită majoră, o creație, care prin irezistibila ei forță de persuasiune putea, prin intermediul cititorilor tulburați de paginile lui, să se transforme într-o forță dezlănțuită a societății, asemănătoare celei care a pus capăt activității lui politice în iunie 1848, prin pietrele scoase din pavajul străzilor din Paris pentru a ridica baricade.

Temerile lui Alphonse de Lamartine îi vor face azi pe mulți să surâdă. Cine mai crede în zilele noastre că un mare roman poate perturba ordinea socială? În societatea deschisă a timpurilor noastre s-a încetățenit ideea, despre roman, în particular, și despre literatură în general, ca

formă (dacă vreți, superioară) de petrecere a timpului liber și de distracție, o ocupație care îmbogățește sensibilitatea, stimulează imaginația, dar, mai ales, îi întreține o bună bucată de timp pe cititori, smulgându-i din rutina plictisitoare și din sordidele ocupații cotidiene. Cum nu există vreo posibilitate de a verifica în termeni practici că vreo capodoperă celebră, de la tragediile lui Shakespeare la romanele lui Faulkner, trecând prin *Don Quijote* și *Război și pace,* a provocat fie și cea mai mică tulburare politică și socială, această idee despre literatură ca plăcută și inofensivă petrecere a timpului liber a sfârșit prin a obține accepția generalizată a societăților deschise din vremea noastră.

Se întâmplă însă la fel în societățile închise, de orice fel, fie ele religioase sau politice? Nu doar inchizitorii spanioli aveau o neîncredere instinctivă în romane, ca factori de instabilitate a sufletelor și de subminare a credinței. În realitate, toate dictaturile care au existat în lume au impus sisteme de cenzură pentru creația literară, convinse că libertatea imaginației și libera circulația a ficțiunilor ar putea pune în pericol regimul prestabilit erodând disciplina, cu alte cuvinte, conformismul social. În această privință, fasciștii, comuniștii, fundamentaliștii religioși și dictaturile militare din lumea a treia sunt identici: toți sunt convinși că ficțiunea nu este, cum se crede în democrațiile ingenue, un simplu divertisment, ci o mină intelectuală și ideologică în stare să arunce în aer spiritul și imaginația cititorilor, transformându-i în rebeli și disidenți. Biserica catolică a fost de acord cu Lamartine și considerând romanul lui Victor Hugo periculos pentru sănătatea credincioșilor, l-a trecut în Indexul cărților interzise[77] în 1864.

Dictaturile exagerează cu susceptibilitatea lor și acest lucru nu trebuie să ne mire, căci o trăsătură tipică a oricărei puteri autoritare este paranoia, spaima continuă și

[77] *Index Librorum Prohibitorum*.

neîncrederea permanentă față de toți și de toate, văzând dușmani pretutindeni și, în caz că nu există, inventându-i, cu scopul de a justifica cenzura și represiunea, care le creează o senzație de siguranță.

Exagerează, dar nu se înșală. Literatura, odată retezate toate căile prin care cetățenii pot în societățile deschise să-și exprime opiniile, dorințele sau să-și manifeste criticile - organele de presă, partidele politice, consultările electorale se încarcă automat de semnificații, care trec dincolo de ceea ce este strict literar și ajung să fie politice. Cititorii citesc textele literare printre rânduri și văd (sau vor să vadă în ele) ceea ce nu găsesc în mijloacele de comunicare transformate în organe de propagandă: informațiile ascunse, ideile interzise, protestele și acuzele împiedicate. Indiferent dacă autorii lor o vor sau nu, în asemenea circumstanțe, literatura începe să îndeplinească o funcție subversivă, de contestare și de demolare a stării de fapt.

De ce subversivă? Pentru că lumile frumoase și ideale - „imposibile”, cum ar spune Lamartine - spre care îi transportă pe cititori o ficțiune reușită, le dezvăluie, automat, imperfecțiunile lumii în care ei trăiesc și îi confruntă cu evidența că viața „reală” este măruntă și mizerabilă în comparație cu splendidele realități pe care le înalță ficțiunile izbutite, unde frumusețea cuvântului, eleganța compoziției și autenticitatea tehnicii narative fac ca până și ceea ce este urât, josnic și ticălos să scânteieze ca o reușită artistică.

Ceea ce lasă ficțiunile bune în sufletul cititorilor, care compară acele imagini cu lumea reală: senzația că lumea este prost alcătuită, că existența este mult sub închipuirile și visele noastre nu este chiar un „entuziasm”, ci mai degrabă un disconfort, o nemulțumire. Nimeni nu spune că din această comparație rezultă, inevitabil și automat, „entuziasmul” pentru acțiune, voința de a se mobiliza în vreun fel pentru a schimba societatea, pentru a o scoate

din inerție și a o apropia de lumile ideale din ficțiune. Dar nu are importanță că nimic din toate acestea nu se întâmplă; acel disconfort interior este, prin el însuși, subversiv, într-un regim care aspiră să controleze complet individul (și pe cel care acționează și pe cel care gândește sau care visează) și care simte că, datorită ficțiunilor, gândurile și fanteziile cetățenilor săi scapă de sub controlul lor, chiar dacă actele lor publice sunt încă docile. A gândi și a visa fără ochelari de cal este calea prin care sclavii încetează să mai fie docili și încep să descopere libertatea.

Lamartine, fără s-o știe, și voind mai degrabă să discrediteze romanul lui Victor Hugo, a adus un superb omagiu *Mizerabililor*. Pentru că anevoie se poate elogia mai bine creația unui scriitor, decât spunând despre ea că forța contagioasă, care emană din paginile ei, este atât de mare, încât poate tulbura dreapta judecată a cititorilor, convingându-i că himericele ei aventuri, personajele extraordinare, excesele și fanteziile ei sunt nici mai mult nici mai puțin decât adevărata realitate omenească, o realitate posibilă și la îndemână. O realitate pe care guvernările rele și mijloacele necinstite ale ticăloșilor, care dețin pe nedrept puterea pe pământ, le-au răpit-o oamenilor pe care îi exploatează și îi domină. Dar o realitate pe care aceștia o pot recupera, materializa, acum, că o cunosc și au văzut-o, au atins-o prin lectură, dacă însuflețiți și impulsionați de ea, decid să acționeze.

Nu există vreo posibilitate de a demonstra că *Mizerabilii* au făcut ca lumea să avanseze măcar cu câțiva milimetri spre acea împărăție a dreptății, libertății și păcii spre care, conform viziunii lui Victor Hugo, se îndreaptă omenirea. Dar nu există nici cea mai mică îndoială că *Mizerabilii* este una dintre acele cărți din istoria literaturii, care au făcut ca, în toate limbile, bărbați și femei să dorească o lume mai dreaptă, mai rațională și mai frumoasă decât aceea în care trăiesc ei. Minima concluzie care se poate desprinde

de aici este că, dacă istoria omenirii a avansat și cuvântul progres are sens, iar civilizația nu este un simplu simulacru retoric, ci o realitate, care a făcut ca barbaria să dea înapoi, ceva din avântul prin care acest lucru a devenit posibil trebuie să fi venit - și continuă să provină încă - din nostalgia și entuziasmul pe care le transmit cititorilor faptele memorabile ale lui Jean Valjean și ale monseniorului Bienvenu, ale lui Fantine și Cosette, ale lui Marius și Javert și ale tuturor celor care îi urmează în călătoria lor pe urmele imposibilului.

Lima, 3 februarie 2004

CUPRINS

Victor Hugo, ocean.....8
I. Divinul stenograf.....19
II. Vâna neagră a destinului.....42
Legea hazardului sau ordinea întâmplării.....42
Cursele-magnet.....48
Capcana de la masure Gorbeau.....50
Baricada de la Chanvrerie.....52
Canalele subterane ale Parisului.....55
Libertatea imposibil de atins.....59
III. Monștrii arțăgoși.....64
Personajul fără calități.....65
Sfântul.....69
Dreptul.....72
O lume puritană.....78
Fanaticul.....83
Îngerul cu fața murdară.....87
Personaje colective.....91
IV. Marele teatru al lumii.....95
Adjective pentru spectacol.....97
Gestul, frumusețea și viața.....100
Lumini și umbre.....103
Decorurile.....104
Învingătorul de la Waterloo.....106
Putrefacția umană.....107
Viața ca ficțiune.....111
V. Bogați, săraci, rentieri, leneși și haimanale.....115
Idealism reformist.....120

Drepții.....123
O societate recompusă.....127
Victimele: condamnatul la închisoare și femeia.....130
Sursa răului social: Justiția.....132
Monstrul stupid și crud.....135
VI. Civilizații barbariei.....143
Trăiască moartea!.....144
Progres într-un ritm lent.....146
Victor Hugo și insurecția din 1832.....150
VII. Din înaltul cerului.....160
Enumerarea infinitului.....161
O tentativă imposibilă.....168
Romanul total sau voința deicidă.....170
VIII. Tentația imposibilului.....180